سلسلة أعلام الفكر العالمي





# مالارميه

تأليف : شارل مورون    ترجمة : حسيب نمر



سلسلة أعلام الفكر العالمي

# مالارميه

تأليف : شارل مورون
ترجمة : حسيب نمر

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى ، ١٩٧٩

« . . لا شيء ، مصنوع من احلام سليمة
ومن سعادة لن تتحقق ، ومن
نفحتي المحبوسة هنا في خوف من ظهور . . . »

مالارميه .

# على عتبة الدعوة

في السيرة الذاتية التي كتبها مالارميه نفسه سنة ١٨٨٥ بناء على طلب « فرلين » . كتب :

« نعم ، ولدت في باريس بتاريخ ١٨ أذار سنة ١٨٤٢ في الشارع المسمى اليوم « ممر لافاريير » La ferrière . وكانت اسرتاي من جهة والدي ومن جهة والدتي عبارة عن اجيال من موظفي الادارة والاحصاء ابتداء من الثورة . ورغم انهم شغلوا بشكل دائم تقريباً وظائف عالية ، فاني انا كنت اتجنب هذه الوظيفة التي راحوا يهيئونني لها منذ كنت لا ازال طفلا في قماطي . وقد وجدت اثرا لتذوق الكتابة ، غير كتابة الحوادث ، عند العديدين من اسلافي ، فواحد منهم كان قبل انشاء الاحصاء دون شك ، نقيب اصحاب المكتبات عهد لويس الرابع عشر وقد ظهر لي اسمه في ذيل الامتياز الملكي المدون برأس الطبعة الفرنسية الاصلية :

لماثيك دي بيكفورد الذي اعدت طبعه . وآخر نظم اشعاراً في الألمناك دي موز Almanach des Muses وفي الأتــرين او دام Etrennes aux Dames . كما اني عرفت ، وكنت لا ازال طفلا ، في داحل البورجوازية الباريسية العيلية م . مانيان M. Magnien ، وهـو احـد ابنـاء عمومتـي السالفين وقد اصدر مجموعة رومانطيقية اسمها : ملاك او شيطان Ange ou Démon ، كانت تظهر احيانا بين روائع الجدول الذي كنت اتلقاه عن الكتب .

قلت فيما سبق : اسرة باريسية ، بسبب ان افراد الاسرة سكنوا دائما باريس ، غير انها من اصل بورغوني ولوريني ايضا . وحتى هولندي .

وعندما بلغت السابعة من عمري فقدت والدتي ، وكانـت جدتـي تحبي حتى العبادة فتولت في بادىء الامر تربيتي ، ثم تنقلت بين عدد من المدارس والكليات الداخلية ذات الروح اللامرتينية ، تحدوني رغبة كامنة في الحلول يوما ما ، مكان بيرانجه Béranger ، الدي التقيت به في بيت احد الاصدقاء ، ومع ان ذلك كان يبدو معقدا جدا كي ينتقل الى عالم التحقيق ، فقد حاولت لمدة طويلة ، وعلى صفحات مئات الدفاتر نظم اشعار كانت تصادر مني دائما اذا كنت ذا ذاكرة طيبة » .

الشاعر يقول الحقيقة ، وبالاسلوب الذي اختاره ـ اسلوب الرجل النبيل الذي يحب ان يتحدث عن نفسه بدقة ، وباناقة ، وشيء من الدعابة ـ وذلك عندما يجيب عن سؤال : من هو دلك الرجل السامي ؟

الوقائع هي الوقائع ، وسيكون شيئا بعيدا عن الذوق السليم عدم تفسيرنا شيئا ما دام الامر متعلقا بالشخص لا بالكتاب . ففكرة الاسرة النبيلة بالوراثة في ميدان الادب عرضت بشكل غير مباشر وبشيء من الابتسام ، ولكن بالحاح ، وقد كان مالارميه يؤمن بها لا شعوريا ، وان الصفحات التي كتبها بعد وفاة ابنه تشهد على ذلك . وعلى العكس ، فانه دون ان يتقيد بنظرية ما ، ولذكرى بعيدة من نفسه ، يثير من الحوادث ما يفسر ذلك تفسيرا دقيقا : موت والدته ، طفولة عهد بها الى الجدود الذين يحبونه بالتأكيد ولكن على طريقتهم ، مجموعة من الاشياء الحميمة تتفتح على المهنة المهيأة له منذ ان كان في الاقمطة ، التصميم على الهروب ( هروب ! هروب نحو بيرانجه !) ، ثم فجأة يبدو الاشتراك في المعركة : ويحاول مالارميه تجنب اعطاء اية سمة مأساوية لذلك الميل الذي عبر عنه كما اسلفنا ، فاسلوب القطعة لا يتحمل ذلك . وانما ما يعبر عنه بالمقابل وبسرعة كبيرة في تتمة القطعة نفسها ، هو تلك الجدية القصوى في الاختيار التي تروى بخفة . وذلك الخروج الساخر عن طريق الاسرة لا يقود الى شيء اللهم العمل الشخصي كحد ادنى قائم على « التفسير الاورفي[1] للارض » . وكتابة تلك « التوراة » عن الاشياء المستقبلية تبقى

(١) تقال عن النظريات والاعاجيب والمبادىء الفلسفية المنسوبة الى اورفي « وهو ابن ايغر ملك تراقيا والآلهة كاليوب وبرأي آخرين ابن ابولون وكليو . واورفي أكبر موسيقي في العصور القديمة . اشترك في حملة ارغونوس وزار الديار المصرية وقد كانت الحانه رائعة جدا الى درجة ان الحيوانات الضارية كانت تتراكض راكعة على قدميه متخلية عن طبعها الشرس . اما زوجته ارعونونيس فقد ماتت على اثر تعرضها لعضة حية في يوم =

مستحيلة دون شك ، غير ان الحلم بها كان قد بدأ يجعلها مختلفة عن وظيفة الاحصاء مما حمل مالارميه على الكف عن الابتسام . فالدفاتر الصغيرة كانت تعني فيما تعني نداء داخليا كبيرا ، واذا اردنا ان نعرف ماذا كان رأي الشاعر موضوعيا بالميل الادبي ، وجب علينا ان نترك السيرة الذاتية ، ونصغي اليه يتحدث عن واحد من انداده . فنرى حينئذ انه في ظلال السمو المسموح به اخيرا ( الذي تحتمه نزوة جديدة ) تظهر مأساوية ميل فني عام :

« هل يعرف الناس ماذا تعني الكتابة ؟ انها عمل قديم وغامض جدا ولكنه غيور ، ينطلق منه الحس الى سر القلب . ومن يقم به على اتمه ، ينكفىء على نفسه » .

اريد ان اشدد على الكلمة الاخيرة ، فالعبارات التي تعتبر مقدمة لها مأخوذة من مطلع محاضرة عن فيليه دي ليل آدم- Villiers de L'Isle Adam . وبعدما القى مالارميه قسمها المحتوي على العبارة غير العادية : « رجل متعود الاحلام ، يأتي الى هنا متحدثا عن آخر ، مات » واقفاً ، جلس . وبعد مقدمة تأملية باشر بالموضوع . فوراء الميزات الموجودة في

الاحتفال بزواجها بالذات ، مما دفع باورفي بالنزول الى الجحيم ، حيث اثار اعجاب الآلهة الخالدة بالحانه فردت له امرأته شرط ان لا ينظر الى الوراء قبل اجتيازه حدود المملكة المظلمة غير ان اورفي لم يتقيد بهذا الحظر ، وبعدما التفت ورأى اوريدس لآخر مرة صرعه زيوس بصاعقة انقضت عليه ويرى البعض ان كاهنات الاله باخوس مرقته حتى الموت . « المعرب »

صديقه تلك الميزات الفريدة حتى الشذوذ ، والتي عرضها مالارميه بدقة خارج الظل الذي كان يحركه باقصى ما يكون من المعرفة ، كان يريد التحدث عن الكاتب بشكل عام او بالحري عن الفنان . فكل شيء في فيليه تقريبا ، كان يبدو له مثاليا وخاصة ذلك الانكفاء عن الحياة العامة الذي جعل منه مثل الغريب بين مختلفين والعبارة المذكورة اعلاه تظهر بوضوح ان الامر لا يتناول ذوقا شخصيا للانكفاء بل يتناول حالة يتطلبها عمل : من يقم به على اتمه ، ينكفيء على نفسه . فالبرج العاجي يصبح منارة والانكفاء جزءا من المهنة . وهذا المصير غير الانساني تقريبا يتطلب على ما يبدو ميلا سابقا .

فان غوغ لا يخفي انه يفضل « الحياة الحقيقية » معطيا لهاتين الكلمتين معنى بسيطا جدا : امتلاك بيت مع زوجة واولاد ، والقيام بوظيفة معروفة اجتماعيا ، ذات ثمرتين ملموستين : المال الكافي للبيت ، والشعور بالقيمة الانسانية . غير ان مثل تلك السعادة بقيت بالنسبة اليه بعيدة المنال ، ونعرف جيدا اسباب ذلك . فهو قد لاقى هزيمتين غراميتين وكان ذا مزاج صعب ، وحملته مشاعر عاطفية وبعض الظروف المعاكسة على الخروج من الوضع الطبيعي الذي كان عليه في لندن ، والسقوط في الانحطاط الاجتماعي ، والتبعية الدائمة التي تميزت بها آخر ايام اقامته في « البوريفاج » . وفي هذه الاثناء استطاع التخلص مرتين : مرة باللجوء الى العلم ، ومرة باللجوء الى الرسم . الواحد كان يقوم بأوده والآخر رد له اعتبار الذات . فاستطاع بذلك التمكن من لغته ، ونشأ اندفاع خلاق

غير عادي في نفسه . غير ان « الحياة الحقيقية » بقيت مع ذلك مرفوضة بالنسبة اليه . فلم يستطع الا ان يؤلف نوعا من الأخوية مع العلم ، تحميه من الاخطار الخارجية ( مثلا البؤس وما يجره من انحطاط ) ، ومن الخطر الداخلي الناتج عن انهيار دائم التهديد بسبب ممارسة فنه ممارسة لا هوادة فيها . وسنعود فيما بعد الى هذا التوازن الذي لا اثيره هنا الا كحالة واضحة جدا من حالات الانكفاء . وفي هذا الصدد تجري المقارنة بسهولة بين مصير فانسان ومصير فيليه دي ليل ـ آدم ، كما وصفه مالارميه . ونردد ان الشاعر يتخذ من حياة صديقه مثالا ، فبدون ان يرفع صوته ، وبدون ان يتحدث عن اللعنة ، يذكر ان المبدع المنبوذ من بعض اشكال المشاركة الانسانية ، يتعرض لمخاطر مأساوية ، فعلينا ان نؤمن قبل كل شيء بتجربته .

نوعان من العناصر يمكن ان تفسر الى حد ما ، ذلك الميل الى الانكفاء : اتصال صعب مع الواقع العام ونداء شيء آخر . وان حالة فان غوغ تعبر تعبيرا ساطعا عن تلك الحيوية ، ولكن حظنا وافر في ان نجدها في كل مكان . ان الميل مدين بنصف قوته الى الانكفاء امام وجه « الام السيئة » التي تقمصتها يوما الحقيقة ؛ فينعكس الايمان حينئذ نحو منبعه النفسي ـ المشاركة مع « الام الصالحة » ـ مما يشكل سعادة يبدو الامان العميق جدا لازما لها . وقد عرف مالارميه ذلك ، كما تثبت قصيدته المسماة : ظهور .

« وحسبت اني اشاهد الجنية اللابسة قبعة من نور

التي كانت قد استقرت على رقادي الجميل كرقاد طفل مدلل
كانت تمر تاركة دائما من يديها المغلقتين بشكل سيِّىء
باقات بيضاء من النجوم المعطرة تتساقط كالثلج » .

وحول تلك النقطة المضيئة تتجمع الاشياء التي جمعها موندور بتقوى شديدة : صندوق الثياب ، المعطف ذو الثمن المقدر بثمانية واربعين فرنكا ، الداخل المترف ، الاشخاص البورجوازيون والافراد الاتقياء لاسرة من الموظفين الكبار الساكنين باسي Passy سنة ١٨٤٢ .

غير ان ستيفان يفقد والدته وهو في الخامسة من عمره ( لا في السابعة ) ، ويظهر حزنا لم يشعر به حقيقة ـ وهو نوع من الرفض للحقيقة بقدر لا يمكن التسامح به في نظري ـ وبدون ان نعلق كثيرا على الدلائل ، يمكننا التنبؤ بان التصرف الطبيعي ترك مكانه لردة فعل معقدة : سلبية ، ودور مسرحي ، وندم . كما لا يمكن نسيان تلك العقدة العاطفية نفسها . ومنذ تلك البرهة الى الوقت الذي بدأ فيه ميل الشاعر يتأكد لم تكف الحقيقة عن البرودة بالنسبة اليه . ومما يجعلنا نقتنع بذلك تماما ، استعراض الاشخاص الذين كان بامكان ستيفان ان يحبهم ، كل واحد بدوره .

ابوه لم يلبث ان ابتعد ، مودعا اياه لعناية جديه لامه ، ثم تزوج وذهب يعيش في سانس Sens مع زوجته الشابة واربعة اولاد رزق بهم منها . وكان ستيفان يجتمع به في اثناء العطل ، وبعد سنة ١٨٥٦ ايام الآحاد خلال السنوات الاربع التي قضاها دارسا في كلية سانس ، السيد

مالارميه لم ينس واجباته كما ان احدا هنا لا ينسى واجباته . غير ان ولده لم يكن ينال منها سوى الشيء القليل ، وابتداء من سنة ١٨٥٩ اصيب جسديا وعقليا ولم يلبث ان انطفأ كما وراء ستار وتوفي سنة ١٨٦٣

وبقي السيد والسيدة ديمولين اقرب اليه ، غير ان هموم التعليم عدلت بشكل اكيد حرارة الاتصالات ، فقد وضع ستيفان في المدرسة الداخلية في العاشرة من عمره ، وفي باسي نفسها . ولم يتخلص من المدارس الداخلية الا ليدخل في التاسعة عشرة من عمره بالوظيفة الادارية المعينة له . ولكي اكون عادلا ارغب في ان اذكر التغييرات التي يحدثها الزمن في طريقة تفكيرنا وشعورنا ، فالرسائل التي نعرفها عن السيدة والسيد ديمولين تترك بعض الشك في نفسي من غنى المراسلات وعمقها بينهما من جهة وبينهما وبين حفيدهما من جهة اخرى : « . . . . ان الاقامة في هذه المدرسة الداخلية قد اوتيت ثمارها واني اجد بعض الاحيان فقط بصيص ضوء من المشاعر النبيلة التي كانت له في السابق . . . ان السماء لم تلهمني بعد العزاء في ان اراهما جديرين بامهما المسكينة » ( ١٨٥٢ ) « . . . اني اجد هذا القلب جافا جدا في الوقت الحاضر الى درجة لا اتجاسر معها تقريبا على الاعتماد عليه . بينما ان الخيال قوي جدا لاثارته حول كفاءاته » . ( ١٨٥٨ ) . « . . . اني متأسف جدا لتحدثي بهذه اللهجة القاسية ، لكن قلة صراحتك تجبرني على ذلك ، وعليك ان تقتنع تماما رغم دروسك عن الحقوق المزعومة ، ان للأسر ايضا حقوقها ، وهذه الحقوق يساندها القانون دائما ، عندما يتناول الامر نزع الاولاد ممن

يفتـرض ان يكون والدهـم . . . انـي انتظـر اذن خضوعــك التــام »
( ١٨٦٢ ) .

« . . . ان الولد هو بالنسبة الينا قفا المدالية والجهة الحزينة من حياتنا الحاضرة . . . » ( ١٨٦٣ ) .

والرسائل المنشورة تبدو من جهـة اخـرى كأنهـا ترسـم خطـا بيانيا عاطفيا ، فستيفان قد ترك المنزل العيلي في سن العـاشرة بقلـب كبـير ، وجدته بعد ذلك بقليل تعتبره جيدا ان لم يكن مجتهدا . ثم ينزل الخط حتى حوالي الثانية عشرة ، ويمر في ادنى انخفاض بـين السادسـة عشرة والعشرين ، اي وقت الاختيارات الحاسمة ، ويبدو انه عاد الى الارتفاع بعد ذلك عندما وصلت الامور الى نهايتها . ولكن الجدين كانا قد اصبحا عندئذ عجوزين منعزلين في فرسايل . ولم يكن مالارميه قد تجاوز الثانية والعشرين عندما توفي السيد ديمولين وهو في الرابعة والستين من عمره .

اما الرابط الحي الحقيقي مع نواة اسرة الام فقد كان ماريا ، شقيقة ستيفان ، التي كانت تصغره بسنتين . لقد لاحظت منذ صدور كتابي : مالارميه الغامض ( ١٩٤١ ) الدور الذي قام به في الابداع المالارمـي ، الطيفـ الشاب المسكين المرتبط بديهيا بطيفـ الام . ويمكننا ان نتتبـع في مؤلفات موندور اثر المقاومة التي لقيتها هذه الفكرة في تفكيره والتأكيدات الناتجة عنها بالتالي . ولن يكون لهذا الامر اية اهمية لولا ان تاريخ النقد

الادبي وعلاقاته مع التحليل النفسي لم تعطها بروزا ملحوظا[1] . لقد كانت علاقات الطفولة بين ستيفان وماريا طبيعية جدا دون شك . ومن الاكيد ان قسما كبيرا من الحزن الذي شعر به عند تركه المنزل للذهاب الى الداخلية كان مسببا عن ابتعاده عن ماريا ، لان اليتيمين كانا قد عاشا مدة خمس سنوات جنبا الى جنب ، ففراقهما ، ومغادرة المنزل جددا الحزن . وان كثيرا من الابحاث البسيكولوجية تجعلنا افضل اطلاعا على ما يحدثه قطع العلاقة مع شخص نحبه : فالصورة التي نحملها عنه في داخلنا تتعرض « لعمل خيالي » حقيقي شبيه بالتبدل البحري الذي تتحدث عنه انشودة « اريبل »Ariel :

Full fathom five thy father lies

Of his bones are coral made;

Those are pearls that were his eyes:

Nothing of him that doth fade

But doth suffer a see-change

Into something rich and strange.

على عمق خمسة باعات يرقد ابوك

عظامه قد تحولت الى مرجان

---

(١) « . هنالك اناس يرون اطيافا في كل مكان » كتب حديثا احد النقاد كما ان هناك نقادا آخرين سيكتشفون دون ريب اللاوعي ، يوماما .

واصبح لآلي ما كان يشكل عينيه

لم يبق منه شيء فان او قابل للعذاب

لم يحوله البحر

الى ثروة وغرابة

كتب ستيفان الى ماريا رسائل عادية طفولية منها :

« . . . لعبت بالغميضة » وبلعبة الموت ، وبالمتوازيات ، وبقفزة الخروف الخ . . . مع ثلاثة زملاء جاؤوا للهو معي . . ( ١٦ حزيران ١٨٥٦ ) .

« . . . لست لأعطيك نصائح ولا عظات . . . انني اسألك ١ ـ ممن تلقيت سر القربان . ٢ ـ تفاصيل يومك . ٣ ـ اذا كان قد اعجبك كتاب : اليوم الكبير يقترب . كنت ارغب كثيرا في ان اعطيك شيئا افضل ، ولكنك تعرفين يا عزيزتي الصغيرة باني لست من عداد الذين

لا ينقصهم المال .

الوقت يداهمني ، علي ان ادرس درس الطبيعيات »

٢٠ نيسان سنة ١٨٥٧ .

ولم يختلف الاسلوب اطلاقا عما سبق لان ماريا ماتت في الثالثة عشرة من عمرها . غير اننا اذا بقينا على هذا المستوى فلن نفسر شيئا من الظواهر

الآتية : الوسواس الوارد في مؤلفات عهد الشباب ، والاصداء الخارجة منه المستمرة في المؤلفات جميعها . وفي سنة ١٨٦٤ اي عشية كتابة : بعد ظهر حيوان ، ومشهد من هيرودباد ، اي في اوج امتلاك الذات ، وصل مالارميه في شكوى خريف ، باوضح واضيق ما يكون ، ما بين تفجر عبقريته وموت ماريا . وكان من قبل قد كتب الى كازاليس عشيق آتي ياب EttieYapp . « ... نعم انها تكمن في احلامي الى جانب جميع « الشيانات » و« البياتريسات » ، و« الجوليانات » ، و« الريجينات » بل هي افضل من ذلك ، انها في قلبي الى جانب ذلك الطيف الشاب المسكين الذي كان خلال ثلاث عشرة سنة اختي ، كانت ولا تزال الشخص الوحيد الذي احببته قبل ان اعرفكم جميعا : ستكون مثالي الاعلى في الحياة ، كما هي اختي في الموت ( اول تموز ١٨٦٢ ) .

كل ذلك لا يمكن تفسيره اذا اختصرنا العلاقات العاطفية بين ستيفان وماريا بالتصرفات الصبيانية الواعية والسطحية التي كانت فعلا صادرة عنهما ، انما يجب التسليم ، كما هو طبيعي ، بوجود علاقات عميقة . نشوهها بكل تأكيد اذا وصفناها بانها علاقات محرمة ، اذ ليس من تحليل نفساني يرتكب مثل هذا التبسيط الفظ . يمكن ان يكون ستيفان المراهق قد تأثر بالجمال البكر العذري المتفتح لاخته ، ولكن هل ذكر شيئا عن ذلك في رسائله ؟ هل عرفه ؟ ان مثل تلك التأثرات لا تؤدي الا الى تكوين عاطفة اكثر صوفية . الشخصية العميقة تلجأ الى تحقيق الذات ، فلا وعي الاخ كان يشعر حتما باخته كجزء من نفسه او من امهما . وعن تناول

القربان يجب ان نتحدث بمعنى مقدس وجسدي بوقت معا . اذ لا شيء غريب ههنا . غير ان التركيز وهو طبيعي في هذا العمق ، ضروري لتفسير التصرفات المقبلة . ويجب علينا ان لا ننسى مع ذلك ان الضمير يلاحق هذه الاطياف المظلمة منذ ان تبدأ بازعاجه .

وعلى كل حال ، فان ماريا ماتت في الثالثة عشرة ، بتاريخ ٣١ آب سنة ١٨٥٧ ، وكان ستيفان يمر عندئذ في مرحلة المراهقة بعواصفها الربيعية . فلم تنقصه بعض الشراسة الخاصة بالذكور كما تثبت قصة الهرين :

« . . . عند المساء قبل الذهاب الى الكلية كنت عند السيد فيدال Vidal الذي اعطاني مسدسين محشوين لقتل هرين كانا على السقف . . . انه الخميس يوم الخروج . . . وعندما لا تكون مدام فيدال هناك ساقوم بملاحقتهما . . . ( ١٦ حزيران ١٨٥٦ ) .

لقد كان تلميذا متوسطا ، ويصفه احد معلميه بانه كان « غير مطيع وعديم النفع » غير ان مثل هذه التفاصيل التافهة لا تأخذ معناها الا بالنسبة الى الخطوط الكبرى للموضوع بكامله . لقد سبق لنا ان رسمنا واحدا منها : وهو ان الواقع لم ينقطع عن الابتعاد والبرودة بالنسبة الى ذلك الولد . فامه قد تركته ، ثم فعل ابوه ، ثم منزله الجديد ، ثم شقيقته ، وظهر جداه اقل لطفا تجاهه . كانت « الاشياء الطيبة » فيه لا خارجا عنه . لم تحدث اية دراما ، فالطفل قد وجد من يتبناه ، غير انه جابه

المراهقة وهو في موقع الدفاع ، منكفئا نحو صور داخلية وربما عدوانية لانه كان يشعر بانه ضحية . وباختصار لقد كان « منكفئا على نفسه » .

غير ان ذلك الاندفاع من الطاقة نحو صور داخلية يحيط تلك الصور بهالة قدسية . فطفولة مالارميه كانت تقية ، وبسبب الثقافة قبل كل شيء . غير ان صورة الام قد اختلطت دون شك بتلك التقوى اذ ان الام ماتت بعد رحلة الى روما ، حملت معها منها عددا من المسابح . وكانت السيدة ديمولين تتكلم عن « الخيال الخصب » الذي طالما « فلّ من جسم » ابنتها . وفي صلوات الطفل اتخذت الجنية اللابسة قبعة من نور صورة ملاك حارس على الاقل :

« . . . لان لكل واحد هنا على الارض ملاكه الطيب من المهد الى اللحد . انه الملاك ذاك الذي يبسط جنحه الحارس على مهد الطفل ويصونه من الف خطر وخطر صغير . . . وعندما ينطلق الانسان في وسط العالم تبقى ايها الملاك وحدك ساهرا حوله ، وحدك لا تتركه اطلاقا ، انك تقوم مقام ام يمكن ان يكون فقدها . . . » ( ١٨٥٤ ) .

ونفهم ان المناولة العيلية قد اتخذت في نظر ستيفان رنة اكثر عمقا وكأن ماريا قد تدثرت بضيائها :

« . . . لقد وجدت الآن في محفظتي بنفسجة صغيرة ، ارسلها اليك، كذكرى لذلك اليوم الجميل ، احتفظي بها جيدا في كتاب صلاتك الخاص بالمناولة الاولى . انها ليست ثمينة جدا ، ولكنها صادرة من شقيق يفكر

فيك جيدا ولا يملك شيئا احسن منها في الوقت الحاضر ليقدمه لك . وداعا يا صغيرتي الطيبة ، اقبلك الف مرة من اعماق قلبي » ( ١٨٥٧ ) .

ان النواة النفسية للمناولة العيلية الناشئة في الطفولة الاولى ، تتلقى هكذا نوعا من التأكيد الخارجي . وما من شيء في النصوص المنشورة يسمح لنا بان نتخيل ستيفان « صوفيا عميقا » بين الثانية عشرة والسادسة عشرة من عمره ، تائها في « انجذاب فائق الوصف » مستند الى ايمان صحيح لم يلبث ان تخلى عنه فجأة سنة ١٨٥٩ . بل بالعكس ، ان كل شيءيدفعنا الى ان نرى ابتداءمن ذلك التاريخ تباشير المسلك اللاحق ، حيث يبدو مالارميه كأنه يجعل من الشكل الديني تدريبا على الميل الادبي . وخلقت الوحدة عند الولد الرغبة في شيء آخر ، وخلق الحلم ( حلم البحث عن ام مفقودة ) عنده الطاقة ، وقدمت له التقوى لغة اولى . ولكن عندما اصبحت صورة ماريا المفقودة بدورها ، نفسية ، استخرج مالارميه من عالم الواقع كل ما كان وظفه في هذا العالم تقريبا . الرجل البالغ المؤمن يمكن ان يحب دائما الله الذي يبقى في نظره كائنا متميزا عنه ، واكثر الاشياء المحبوبة موضوعية . اما الطفل الذي يحب كائنات ثم يفقدها ، فلا يعرف الا ان يعبد صورتهم التي لا تلبث ان تمتزج بنفسه . وكذلك ، فان الحركة العاطفية التي سلخت مالارميه من الواقع ، قد حولته ايضا عن التعبير الديني المشترك مع المحيط العيلي والاجتماعي ، ولكي يعبر عن حالته الجديدة ، كان بحاجة الى لغة اخرى ، فقدم له الادب تلك اللغة .

لان قضية اللغة تبقى اساسية ، وكل اثر فني هو نتيجة ثلاثة متغيرات : الينابيع الخارجية ، والينبوع الداخلي ، واللغة ، ولا يمكننا ان نهمل واحدا منها . اذ ان ترابطها الداخلي هو الذي يعتد به . غير ان الاخيرة منها تبدو الاهم . ولو لم يكن مالارميه الرجل هو الذي تلقى الشعر الفرنسي من بودلير ونقله الى فاليري ، لما كنت الفت هذا الكتاب ، ولدى كل انسان ، شاعرا كان ام لم يكن ، يدرس العالم النفسي ، التوازن بين عالم خارجي وبين عالم داخلي . ( وهذان العالمان يضمان الينابيع التي عددتها سابقا ) ، وذلك التوازن يترك صداه في الاثر الفني النفور كالفكر الصافي . غير ان الاثر يبقى « كائنا لغويا » . ان موهبة الفنان تكمن في ان يحدس ، ويعترف بوجود « الآثار الفنية » المحيطة به وتمييز ذلك الوجود عن الاعلام المجرد . فموزار الطفل مثلا كان عندما يضع انامله على مضرب البيانو ، يصغي الى « الالحان التي يحب بعضها بعضا » . وانشودة المناولة الاولى ، والقطع النثرية المدرسية التي كتبها مالارميه تشهد اول ما تشهد على اذن صحيحة قادرة على ان توفق بين كلية ملكية وبين روح « لامرتينية » تنطلق من الدين الى الشعر .

## « الدعوة »

عادة ، يتطابق الميل الادبي تقريبا مع النضوج . غير ان الموسيقيين يسبقون غيرهم ، لانهم بدون شك يتمتعون في وقت مبكر بقدرة متميزة على العزف ، بينما الاديب يتأخر بسبب الاختلاط بين لغتينا المحكيتين .

اذ يحتاج الطفل الى بضع سنوات من القراءة والبحث ليشعر بان الشعر آلة . ومع ذلك فان ازمة المراهقة تمس عميقا الكائنات البشرية ، والمبدعين مثل غيرهم . وان عالم الغرائز الدنيا متخم بالسدود القديمة ، ولكنه في الوقت نفسه يبدع اشكالا جديدة من وسائل الدفاع . فتيارات الاستخفاف بالتقاليد والاعراف ، والقرف ، والتقشف ، والثورات ، وعوامل السخط المحققة ، تتعارض وتتلاقى . كما ان الاضطرابات العاطفية تخضع للتجربة الكيان نفسه للشخصية التي اذا ما شعرت بالانزعاج بدأت اول ما تبدأ بعزل نفسها عن المحيط ، فكل مراهق يصبح فنانا بالقوة ، مع ما يحمله هذا الوضع من اضطرابات عندما ترفض الأنا الاجتماعية الاوضاع الناتجة عن ذلك ، بينما تبقى الأنا الخلاقة في حالتها الجنينية . غير ان الذي سيصبح فنانا يتمتع رغم ذلك على الاقل بلغة مستمدة وجاهزة كالآلة ، يستطيع معها تحريك طاقاته النفسية الكامنة ، فهو يعرف كالآخرين « هدير الامواج الصاخبة » ولكنه يتمتع ايضا بمركب متهاد او بقناة يمكنانه من التجول .

على ذلك الشكل يمكن تفسير دفاتر ستيفان المائة التي صادرها معلموه او اقاربه ، لقد كانوا يأسرون مس اللغة المستمدة من موسيه ، وهوغو ، وشينيه وآخرين ، الطاقة التي لا يمكن تصريفها ضمن اربعة جدران ـ كما هو عنوان احدها ـ وسنشير الى مكانتها في التطور الخلاق للشاعر ، فعدا عن المحتوى العائد الى سنتي ١٨٥٨ ـ ١٨٦٠ ، اشير الى التذكير المسجل على قفا الغلاف بقلم مالارميه نفسه ، والذي يختصر مرحلة من التطور ،

صمت عنها طبعا في سيرته الذاتية .

| | | |
|---|---|---|
| ١٨ حزيران | ١٨٥٤ | المناولة الاولى |
| ٣١ آب | ١٨٥٧ | موت ماريا .[١] |
| نيسان | ١٨٥٩ | قضيت ليلة مع اميلي[٢] |
| ٥ تموز | ١٨٦٠ | المرة الاولى التي قضيتها وحيدا مع ج . ف[٣] |
| ٨ تشرين الثاني | ١٨٦٠ | حائز على البكالوريا |
| ١٤ كانون الاول | ١٨٦٠ | اول خطوة في طريق الانهيار الفكري |

التاريخ الاخير يتوافق مع دخوله في وظيفة ادارية . فعلى عتبة حياة البلوغ ، جمع مالارميه قصائد ورتبها مغذيا في نفسه على الاقل الامل في نشرها . مما يدل على انه اختار طريقه كشاعر . ففي هذا الوقت سجل خلال المراهقة التي اجتازها ، اهم احداث حياته الشخصية والحميمة كما يثبت استخدامه اللغة الانكليزية ، فالمناولة الاولى تنهي الطفولة . ويشكل موت ماريا دون شك « الجرح » اما الحادثتان التاليتان فهما من نوع الغراميات ثم ان انا اكثر اجتماعية تعود الى استعمال الفرنسية .

موندور لا يقول شيئا عن ج . ف . رغم ان تلاعبا في الكلمات يحملنا على الظن انه لم يعرف سوى اميلي التي يصفها بانها : « مغامرة جسدية » اما انا فاني اتردد بين جعلها فاسدة او مومسا ، غير اني اميل الى

---

( ١ - ٢ - ٣ ) كتبت باللغة الانكليزية « المعرب »

اعتاد الصفة الاخيرة . وعلى كل حال ، فان في التسلسل التاريخي لقصائد ما « بين اربعة جدران » ، تأخذ « ليلة مع اميلي » مكانها بين « لودا » Lœda ( وهي اول قطعة شهوانية ) وبين القصيدة الصغيرة الآتية :

« هبيني »

اشفقي علي ! . . . العربدة في النهدين العاريين
تبيع ، والدموع الثمن ، مع الاسف ! جمالها الذي هو القدر
مخبئة تحت كل وردة غصنا زائدا
وتحت كل قبلة دمعة .

جعلت مني ، وقد حولتني كالجليد قبل نهاية النهار
زهرة لا اريج لها ، وقلبا لا شعر فيه !
فلكي اتخلص من الالم.ولكي اعاد الى الحياة
لا يلزم الا شعاع من الحب .

هبيني ! اواه هبيني ! كما يرمى الى العجوز
في الشتاء ، اثناء المرور ، الذهب حيث يلمع الامل
ليكن صدقة . . . . من قلبك
اذا لم تكوني تحسين بآلامي .

وان تحليلا نفسانيا مبنيا على تراكم النصوص ١٨٥٩ ( يهب الانسان ما لديه ، الابن العاق ، دلال حزين ، صدقة ، النوافذ وعدد من

الرسائـل ) يجعلنـي اميل الى ان ارى في هذه القطعـة وراء الغطـاء الرومانطيقي عمقا من الواقع المعاش . والحب المأجور خيب امل المراهق كأنه « برتقالة جافة » فهو يشعر بنفسه ساقطا ، ملطخـا ، خائنـا لنقـاء داخلي ما ، ومهددا جسديا . ان اهمية الحدث تكمن فيما يلي : الواقـع الـذي كان باردا وفي بعض الاحيان جارحـا اصبـح ايضـا قذرا ويثـير الاشمئزاز . وهنا لا بد لنا من تذكر « هملت » الذي يرى فيه مالارميه « المراهق المنبثق عنا في بدايات الحياة » ، والذي وصم والدته بالداعـرة « تمارس الحب فوق مزبلة قذرة (making love-over the nasty stye ) لان الواقع في نظـر المراهـق يبقـى الام ، ويصبحـان معـا مشؤومـين او فظيعين . وهكذا فان الحادثين النفسانيين الرئيسين في شهادة مالارميه ، والمعـاصرين للقصائـد الاولى والمرتبطـين بهـا ـ وهما الموت والمغامـرة الغرامية ـ متساويان في الصفة الازدواجية . فالعذراء في القبر تجمع بين الموت والفضيلة ، والبغي تجذب وتدفع . وباختصار ان الكآبة تأتي من الازدواجية .

اما الانسجام مع المحيط فكان سيئا . وخاصة الرسوب في امتحـان البكالوريا الـذي احـدث شكاوى عيلية ، والدخـول مرغما الى وظيفـة اعتبرت منذ البدء مرهقة . ولكن ، فلنتطرق فورا الى موضوع المال الهام جدا للمبدع كما تثبت مراسلات فان غوغ ، لان التبعية تستجلب احتقاراً يعرقل او يفسد العلاقات مع المحيط . وكثير من المراهقين يعرفون بشكل طبيعي ذلك الواقع الذي يجعلهم يتذبذبون نفسيا بين الثورة والتطفل ،

مالارميه لم يكن يتحمل ذلك ، ولكن بما انه لم يكن افضل تحملا للتبعية الادارية ، فان اختياره ذهب الى القبول بحل وسط ، فقد ترك الاحصاء بعدما قضى في الخدمة ثلاثة عشر شهراً آملاً في الحصول على وظيفة تعليم اللغة الانكليزية . ويمكننا التنبؤ بأسباب ذلك الاتجاه : فشل في الاسرة ( وخاصة بالنسبة الى الجد ) ، تأكيد الذات ، الحرية الفورية ، مشروع رحلة الى انكلترا ، الحلم بمهنة نصف ـ اجتماعية ونصف ـ ادبية ، الحديث حديثا طيبا عن بوPoe الذي حصل على الاعتبار والاجر واللهو . هل ذلك خطأ ؟ ان تلامذته بعد ذلك بكثير سيحتفظون بذكرى رجل قصير[1] يصطنع الطول بواسطة كعبين عاليين ، ثائر الطبع ، دائما في معطف طويل « يشبه المعطف الروماني او معطف القاضي والمحامي » ( المعرب ) او مثبجا على مربعات صغيرة من الورق ، لا يخليها الا ليكتب اولالوم Ulalume على اللوح . واقع لا بد عابر سنة ١٨٨٣ ولكنه كان يتضمن حلم سنة ١٨٦٢ . هذا الحلم الذي كان بدأ يحفظ الدعوة ولكنه في الوقت نفسه استجلب تبعية فورية . ونستطيع ان ندرك ردة فعل المراهق بهذا المقطع :

« . . . وعدا ذلك ، فان المال كان في خزانة خالتي زوجة ابي وهي لا تزال امرأة شابة ، لم تفهم اطلاقا ماهية الرجل الشاب ، ولا تجد الا كلمة واحدة على شفتيها : التوفير .

---

(١) عندما تقاعد مالارميه كان طوله ١,٦٣ سم ويزن ١٥٠ كلغ .

وبما انيَ كنت اخشى دائما ان اسمعها تبصق تلك « الفأرة الحمراء » فقد كنت لا احدثها الا نادرا جدا . . . وقد كان يؤلمني جدا ان اترك والدي المسكين المريض : غير ان كل ما عداه في ذلك المنزل كان يبعث في الاشمئزاز . فكنت اشعر بضيق شديد عند كل وقعة من وقعات طعامي الصامتة او القليلة الكلام ، كما كنت اتألم من توفير مثير للقرف ، انا الذي كنت املك حوالى الف فرنك ، الى درجة اني كنت اشعر بالاختناق .

غير ان الادهى من ذلك ، هو ان كل واحد هنا يعاملني كناكر للجميل اذا سمعني . . . . »

( رسالة الى كازاليس ٤/ ٦/ ١٨٦٢ )

ولكي نحكم بعدالة ، علينا ان نعرف ان السيد مالارميه قد حصل على تقاعده قبل الاوان ( ٣٠٠٠ فرنك كل عام ) ، وان موته كان يبدو متوقعا على الاقل ، وكان على السيدة مالارميه بواسطة معاشه التقاعدي مضافا اليه دون شك ، بعض المداخيل الاخرى ، ان تقوم بمصروف سبعة اشخاص بينهم ابناؤها الاربعة المتراوحة اعمارهم بين العاشرة والسابعة . وعلى كل حال فانها كانت تبدو ـ وهنا النقطة الاهم ـ في نظر ستيمان امرأة بخيلة . وفي اللاوعي ، جاء « المال القذر » وهو تجربة البالغ يتراكم فوق مجموعة الصور المشوومة المفعمة بالتناقضات المثيرة للملل ، والتي كانت قد تشكلت من الانحطاط الفكري ، والدعارة ، والموت ، والبرودة ، والوحدة . ان ردة فعل « الانا » الخلاقة كانت حلم « خفقة الجناح نحو لندن » : الهرب الى هناك ، الهرب . ولكن الامر لم يكن

يقتصر على هروب مجرد فقط ، بل ان تصميما على العيش هناك كان يرتسم .

حتى وفاة ماريا ، كانت علاقات المراهق مع الواقع مؤلمة سرا ، وبعد ذلك اصبحت هجومية كامنة . « فالتمرد » و« التعجرف » اللذان لاحظهما المعلم والجد يتوافقان مع آليات دفاعية كلاسيكية ضد ملل الهجران والانهيار الكآبي . وابحاث ميلاني كلين Mélanie Klein عن « الوضع الانهياري » وحالات الموت تفسر اللوحة العاطفية التي تبرزها لنا مراهقة الشاعر ، غير انه مع ذلك يجب الحذر فتلك التحركات غير الواعية تنسجم مع طبع عادي او بالحري مع طبع لطيف وجذل ، وتلك المظاهر تثبت فقط ان وسائل الدفاع قد نجحت في مهمتها . وهكذا ففي الميدان السياسي طالما ان الانتفاضة لم تنفجر ، يبدو ان لا شيء قد حصل ، ولا تظهر الا بعد حين الحاجة الى التفسير بواسطة خلافات خامدة ، وفي الميدان الفكري فان شعر مالارميه الذي توصل الى « ايجيتور » والى « ضربة السودع » ، والى عرس هيرودياد والى « الكتاب » يوازي تماما انتفاضة ما كادت تعرف حتى بدت كفضيحة :

« نتاج لا شعور فيه ، نثرا وشعرا ، فالاشخاص الذين يقرؤون تلك العصارات الصادرة عن دماغ السيد مالارميه يعجبون حتما كيف انه يحتل مقعدا في كلية فونتان Fontanes ( من تقرير لعميد كلية فونتان « كوندورسه » بتاريخ ٣١/ ايار سنة ١٨٧٦ ) .

«لا انفجار الا بالكتاب»، كتب مالارميه نفسه . ولكن لا يمكننا ان

نصفق للانفجار . وان ننكر في الوقت نفسه ان قنبلة قد حشاها او حملها ذلك الكائن المفعم بالرقة واللطف الذي كانه مالارميه طول حياته .

وان ما يثير الانتباه في تلك اللوحة عن الطفولة ، غياب الصورة الابوية عن المكان الاول ، فالعلاقات العاطفية ، رغم انها مزدوجة او مؤلمة تنعقد حول صور نسائية : الام ، والجدة ، والشقيقة ، وزوجة الاب ، وفتاتين اميركيتين تم اللقاء معهما في باسي ثم ابتعدتا مثل الشقيقة ( ايما سوليفان وهارييت سميث ) ، واخيرا المومسات . الاب هرب ومدالية الشرف تختصر الجد ، وفي العادة تتيح صورة الاب للابن التدرب الثوري على العلاقات الاجتماعية عدا عن التمثيل الذكري . فاعجاب وحكم انتقادي ، واحترام ومقاومة ، ومجابهات واتفاقات وعدد من التجارب المعاشة قبل كل شيء بين الاب وابنه ، وكلها تبني هيكلية الذات الاجتماعية للصبي ولكنها ايضا تتضمن علاقات شخصية حارة . غير ان مالارميه يبدو كأنه لم يعرف غير الاساتذة ورجال الدين ـ آباء بعيدين ومتعددين يرفض تدخلهم غير الشرعي . اما الرجال من غير المتفننين فقد بقوا غريبين عنه ، « وهم » يؤلفون في الواقع المفزع سببا للحقد مشتتا ولكن مرتبطا طبيعيا وهم « يتحولون بتأثير الانهيارات النفسية العميقة التي اطلقت الدفاع الكلاسيكي والقرف المشروع الى مسيحيين « بالثوب » ( يفتتون اوراق الازهار ) كما تفعل فيما بعد « الجماعة الشرسة » او « اجنحة التجديف السوداء » ـ الا اذا لم تعتبر « قضاياهم » غير مناسبة وغير نظيفة على سبيل الافتراض :

« . . . المرأة المنحطة والفظة توجه اقصى اهتمامها فيما يشكل إسفاف الجنس النسائي . . . ـ وهو ما ندعوه مشكلة ـ فالرجل النبيل جدا استمر مثالا نقيا للحياة ، والاحمق جدا عندما يلفها في ضرورياته الاجتماعية - يجد اقصى اهتمامه في تلك الضروريات التي يسميها ايضا مشاكل - . . لي مشاكلي ، يعنيان كلاهما شيئين مختلفين جدا بمظهر كاذب ، ولكنه طبق الاصل عن المضمون . ( كتاب الى لوفيبور Lefèbure ١٧ ايار سنة ١٨٦٧ ) .

في التواردات اللاواعية التي ثبتت في داخل مالارميه اثناء ازمة المراهقة جمعت الافكار الكثيرة الناتجة عن البؤس ، والعار ، والشراسة الخبيثة ما بين الالمين العميقين : القبول الابوي والرفض الامومي . وكما تثبت « الدلال الحزين » و « الولد العاق » وهما قصيدتان كتبهما مالارميه في التاسعة عشرة من عمره ، فان المراهق شعر بانه مرتبط ببودلير انطلاقا من تلك العقدة المرتبطة بالخوف الكئيب . وسنعود الى قضية المؤثرات ، فنحن لسنا الآن الا بصدد التوترات والانتفاضات ضد الواقع . وفي هذا التناقض العاطفي يجب في رأيي ان نعتبر الازمة الدينية التي وقع فيها المراهق . فعلى اثر وفاة ماريا ، وفي : « ماذا كانت البجعات الثلاث تقول » اخذ ستيفان يثير تحفظات بشأن الملاك الحارس وحكمة الرب الآب . وظهرت فكرة الله الذي يفرق الاولاد عن امهاتهم في « الغيمة » ( آذار ١٨٥٩ ) ثم في « الى الله » ( تموز ١٨٥٩ ) . واظهر موت « هارييت سميث » في ذلك التاريخ الانهيار النفسي فقط وتأثيراته التي

كانت قد ظهرت من قبل . وفي « الثوب » ، ينكشف الآباء والكهنة عن كائنـات سادية ، يضطهـدون الـورود والعـذارى والابـن . ان غضبـا مشروعا يثير المراهق شقيق انتيروس دي نرفال Anteros De Nerval .

تسأل لماذا احمل هذا القدر من الغضب في قلبي .
وعلى رقبتي اللينة رأسا عنيدا .
ذلك لاني امت الى عرق انتي Antée [١]
واعيد توجيه السهام نحو الاله المنتصر .

اجل ، اني من هؤلاء الذين يلهمهم الآخذ بالثأر ،
لقد وسم جبهتي بشفته الثائرة ،
ووراء اصفرار هابيل ، مع الاسف ، الملطخ بالدم
لي من قايين الاحمرار الذي لا شائبة فيه .

وفي سنة ١٨٦٣ عندما اصلح مالارميه « الزهور » وضع كلمة « ام » مكان كلمة « اب » ، ففي الواقع ، منذ ظهرت الكآبة الناتجة عن اسباب خارجية تراجع عن الابوة المسيحية لطفولته التي كانت رقيقة وسطحية ، الى الامومة الروحية التي تحل مكان تلك دائما في الحالات المشابهة . وفي سنة ١٨٥٩ لم تكن البنيات الفلسفية والجمالية تنقص لعبـة الدفاعـات

---

(١) مارد ابن بوزيرون وغابا ، خنقه هيراكليس بيديه . وقد لاحظ هذا البطـل اثنـاء معركته معه ان المارد يعود فيسترد قوته كلما لامس الارض ، فرفعه عن الارض ومنعه من ملامستها فتمكن من التغلب عليه .

المعرب

البسيطة ضد الحزن . وان ما كانت تدافع عنه هو : نواة الفضيلة والمناولة مع الصورة الانثوية المتداخلة فيها . وان هجر الممارسات الدينية ، ومعاداة الاكليروس ، وفقدان الايمان لن تمس ذلك النوع من الايمان الديني الداخلي الذي كان الوحيد الذي عاشه حقا مالارميه الطفل .

هوذا اذن مراهق اصبح شاعرا في السابعة عشرة من عمره ، اي انه كان يثبج الصفحات البيضاء بكتابة ابياته ، ويثور ضد الوسط الاجتماعي ، ويبكي شابة ماتت . كيف يمكنه ان لا يقرأ هوغو ويسكر به ويقلده ؟ ليوبولدين هي ماريا ، وجميع البؤساء هم اخوة . وقد كتب على مجلده المسمى « تأملات » ما يلي :

ان فرنسا ،[1] يا هوغو تلفك بكفن اسود
كما يكفنون الميت .
والافعى عندما تنفخ تنفث على نجمتك سمومها
والطائر الكاسر يعض ،[2]
بمنقاره المزبد ، اوتار قيثارتك
هوغو ! هوغو ! ان صوت
العود الذي يبكي ملاكا رائعا في السماء ،
وابنتك النائمة تحت صليب .

---

(١) « فرنسا » : نقول اساتذة الادب ومعلمي المدارس
(٢) الجامعة ، وهل من حاجة الى قولها ( ملاحظ من ستيفان مالارميه )

وصوت يضع في القلب كثيرا من التأثرات
وفي العين كثيرا من الدموع .
كلا ! ان نجمه في الليل يشرق اكثر من شمس
هو ، يعيش ! . . . مغنيا الامواج .

شباط ١٨٥٩ .

وتوالت المؤثرات بسرعة كبيرة ، فالرومانطيقيون الكبار سنة ١٨٥٩ ، وفيما سبق بانفيل Banville وبودلير وبو سنة ١٨٦١ اي ثلاث سنوات بعد ظهور « زهور الشر » لبودلير ، وساعود الى التطرق لهذا التطور فيما بعد انما اكتفي في نطاق هذا الفصل بان اذكر كيف ان المؤثرات كانت تتلاقى عند الحركة المزدوجة التي حددت الميل : الابتعاد عن الواقع العام والانجذاب نحو شيء آخر . وكانت القراءات تبدو مختلفة عن المعطيات الاخرى الحياتية ، غير ان حوادث الحياة كيفت الخيال ، الذي وجد نفسه في تلك القراءات فشجع المؤثرات الاخرى ، التي تبنت بدورها الخيال والموقف من الحياة ، يوجد اذن تداخل . ولكن عاملا آخر رافق ذلك : تفتح الطاقات اللغوية واذا كان الواقع يجر الخيال نوعا ما بخيطه ، فان الزينات الموسيقية تستطيع ان تكون صاعقة كالرياضية ، ويعبر عنها بالقدرة الفورية على التقليد . والخلّاق المقبل في احدى مراحل تطوره لا يكتفي بان يميز من بين الاشياء الاخرى « كائنات اللغة » كما لاحظت في آخر الفصل السابق بل هو يدرك الميزات التي تتفرد بها ، ويحبها ، ويعقد معها علاقات تمثيل شخصية . ان اليد تنقل على المضرب

بامانة ما تسمعه الاذن . من الصعب ذكر ما قرأ مالارميه سنة ١٨٥٩ ، ولكنه كان يتحدث على طريقة هوغـو . وفي سنـة ١٨٦٠ كان قد حدد اختياره : بودلير ، واعاد كتابة القطع الاكثر ظلاما في « الغلان »Glanes اي اللقاطات . واوحى له سانت بوفSainte Beuve البليادPleiade اي الثريا ( الحقيقية لا التي تتضمنها المناهج المدرسية ) . وما من شك في انه استشف بو ، وتمكن سنة ١٨٦١ ان يعزف بدقة وبشكل ارادي على اوتار مستوحاة امـا من « ستالـكتيت »Stalactites اي الهوابـط من الرواسـب الكلسية المتحجرة في سقوف المغاور ، واما من الأود الفونامبوليسكOdes funambulesques اي الاناشيد العجائبية واما من فلور دي مالFleurs du mal اي زهور الشر ، ولكن القصائد التي نظمها على هذا الاسـاس كانت في اعماقها شخصية جدا وتشهد من خلال التقليد على طول باع في اللغة مما يؤهلها في نظرنا ان تكون قسما من تراثه . ومالارميه توصل الى خوض جبهـة الابحـاث بعيدا عن التلبـد الذهنـي ، وذهـب لملاقـاة اختصاصيي الشعر الفرنسي الجديد ولم يلبث ان دخل في الحلقة التي ظهر فيها فيليه دي ليل ـ آدم :

« عبقرية ! هكذا فهمناه .

نحن كنا مجتمعين مدفوعين بذبذبة مختلفة . وغرضنا فقط شد اواصر ايمان طيب قبل ان نترك للزمـن في ظروف ممتـازة وبالاتفـاق الرضائـي والنهائي ، آلة قديمة ، وفي بعض الاحيان معطلة ، للشعر الفرنسي ، وقد اظهر الكثير في هذا العمل انهم خبراء في صنع الآلات الوترية » .

# « التــوازن الصعــب »

« تعرفون انه لم يكن للشاعر ان يعيش من فنه ، حتى ولو انحط به عدة درجات ، عندما دخلت الى الحياة ، ولم آسف على ذلك . ولما كنت قد تعلمت الانكليزية لأتمكن من قراءة بو قراءة احسن ، فقد ذهبت في العشرين من عمري الى انكلترا ، لسبب اساسي وهو الهرب . ولكن ايضا لاتكلم الانكليزية ولتعليمها في زاوية ما هادئة كي لا اكون مضطرا لعمل آخر لكسب عيشي ، وكنت قد تزوجت مما جعل الامر ملحا » .

السيرة الذاتية ( وقد انهت بتلك العبارات اعترافاتها ) ، قصت هكذا ، وبذلك الاسلوب البديع كيف ان الشاعر اختار قضاء حياة مزدوجة : الحقيقية والاخرى . ان قرارا كذلك القرار الذي يضمن التوازن ـ لا يخلو من التجاذبات الداخلية في توزيع الاوقات والطاقات ـ غير ان الخطرين الظاهرين بوضوح في حالتي « فان غوغ » و « فيليه » لا يزالان قائمين هنا ، لانهما مرتبطان بممارسة عملية الابداع وحتى لو خفّا انهما يهددان ابدا كل فنان . هما شكلان منبثقان من الترابط الانساني : البؤس من جهة « الحياة الحقيقية » والجنون من جهة الابداع . وسأشرح فيما يلي بالتتابع وسيلتي الدفاع اللتين استخدمهما مالارميه ضد هذين الخطرين .

لنبدأ « بالحياة الحقيقية » وهي عبارة عن : مال ، منزل مع زوجة واولاد . المال اولا ، وغني عن القول ان الصعوبة كلها متأتية من ان الاثر

الفني ليس له في السوق ثمن يمكن تقديره ولو تقريبيا ، ولا توجد علاقة ما ممكنة بين ثمن بيع قطعة شعرية ، او موسيقية ، او لوحة ، والعمل الذي بذله المنتج ، او الندرة في قيمتها الجمالية . ومن الافضل ان يدرك الانسان هذا الواقع من ان يغضب بسبب النتائج الحاصلة . المبدع مبعد طبيعيا عن السوق ، كأم حامل عليها ان تخفف او تعدل من نشاطها الاجتماعي ، وهو بحاجة الى مساعدة تأتيه من الخارج . وهنا تقوم مشكلة الرعاية ، ولقد قامت الكنيسة ثم الامير بهذه المهمة ـ اما الليبيرالية الاقتصادية ـ اي الاقتصاد الحر ـ فلم نتطرق اليها الا عرضا حسب ظروف الميول الشخصية ، والمركز المرموق ، والمضاربات . . فاضطر الفنان بالواقع ان يرعى نفسه بنفسه ليتمكن من الحصول على الحد الادنى من مقومات الحياة ، وان يلجأ الى موارده الخاصة ومساعدة اسرته ، وعند فقدان هذه الموارد كان عليه ان يوزع نفسه ، فيقضي اوقاته في ممارسة مهنة مدرّة . وفي جميع الظروف وسواء أكان شخصا مزدوجا ام شخصا واحدا فان هناك دائما الروح والجسد ، الهذات الخلاقة المبعدة من السوق والذات الاجتماعية التي تقوم بأود رفيقتها ، وقد تمثلت هذه الاخيرة لدى مالارميه بوظيفة استاذ صغير للغة الانكليزية متزوج ووالد لولدين . فاذا ادركنا هذه الحقيقة ، امكننا درس العلاقات التي كانت تغذيها كلتا الشخصيتين .

وتسمح لنا بعض الارقام بتقدير الفقر النسبي والشريف الذي كان يعاني منه الشاعر ، لقد ذهب الى لندن مزودا بتوصيات عالية لم

يستخدمها ( لأن وضعه كان اقل منها ) ، وايضا بكمية من المال الاسروي حصل عليه دون شك كدفعة على حساب حصته من الارث ، وفي ٣١/كانون الثاني سنة ١٨٦٣ كتب الى كازاليس من جملة ما كتب : « . . . لست فقيرا ، فبعد الرسالة الاولى التي قلت لك فيها ان الكاتب العدل قد تخلى عني تلقيت منه بالذات ما يصيبني من مال . واني اتحدث هنا عن الارقام كي تعرف الحقيقة : اني احصل في لندن من ٣٠٠٠ الى ٤٠٠٠ فرنك سنويا ، ولدي شقة بالف ومائتي فرنك ( . . . ) وفي شهر اذار بتاريخ التاسع عشر منه ، سأنال ٢٠ الف فرنك . مما يجعلني في وضع جيد حتى اليوم الذي ساصبح فيه استاذا . . . »[1]

اما كازاليس الذي كان اقرضه خمسين فرنكا فعجل الى مطالبته باستردادها ، وبعد شهر من ذلك التاريخ بلغ مالارميه سن الرشد اي بتاريخ ١٩ اذار فوعده بتسديدها اقساطا قيمة كل قسط منها عشرون فرنكا في كتاب مؤرخ بتاريخ اول نيسان . كما ان قروضا اخرى ، بعضها قليل وبعضها كثير تظهر هنا وهناك في مراسلات الشاعر ، ولهذه القروض قيمة نفسية اذ من الاكيد انه لم يسمح للعلاقة الجسدية ـ الروحية حيث يحتل المال المركز الاول ، ان تتوطد ( فالذات الاجتماعية بقيت على جدارتها ) ، بل بقيت تلك العلاقة متأرجحة ، كفكرة ثابتة من

---

(١) يظهر انه من الضروري مضاعفة الارقام بمائتي مرة او ثلاثمائة للحصول على ما تساوي في الوقت الحاضر .

المجانية تظهر دلائلها . كان على الحقيقة ان تعطي عطاء الامومة ، فهي لذلك قدمت سندات .

المجتمع اشترى من مالارميه انكليزيته ـ في تونون بـ ٥٩ فرنكا شهريا سنة ١٨٦٤ ، وكما تدل تقارير المفتشين فان هذا المجتمع اعتبر كفاءته بهذه اللغة ضئزة وكان على حق ، على ما يظهر ، اذ ان ترجمة بو شيء ، وتعليم الانكليزية جيدا شيء آحر . ومن الثابت انه كان على مالارميه ان يلجأ الى توفيرات عديدة في ذلك الوقت . وكان بطبعه يميل الى ان يكون عاقا ، فهو حدادا على جده ، لبس ثياب هذا الجد بعدما اعاد خياطتها على قياسه هو ، وفي سنة ١٨٦٩ عندما حصل على نوع من التقاعد المبكر بسبب الانهيار ، انخفض مدخوله الى ١٠٠٠ فرنك سنويا ، مما جعله يملأ رسائله بالشكوى ، ولكن ميسترالMistral ساعده دون شك . ثم جاء حمل ماري الثاني يحول مصاعبه الى ازمة . فراح اصدقاؤه يبحثون له بعجلة سنة ١٨٧١ عن وظيفة ما . وان رسائل مالارميه تكشف رغم البعد عن الحقائق التاريخية ومقدرة على التخيل يفاجئان الانسان قليلا ، استمرار الخلاف بين الذات المبدعة والذات الاجتماعية . ومما كتبه في ٣ اذار سنة ١٨٧١ الى كازاليس :

« الا استطيع ان اجد في احدى مكتبات باريس وظيفة تساعدني على القيام بها بعض قدراتي في اللغة الانكليزية ( . . . ) او شيئا آخر في احدى تلك المؤسسات ، لا يتطلب انكبابا آسرا ، ويترك لي ، ويمكن في الأصباح ، المجال للانصراف الى العمل الذي نذرت له نفسي . وكما

ترى ، سيكون لي هناك من جملة الحسنات امكانية العمل في ترجماتي » .

وولد اناتول في سانس ، بينما كان مالارميه يعدو لاهثا بين باريس ولندن في سبيل الحصول على عمل لم يجده الا في تشرين الثاني ١٨٧١ في باريس بوظيفة « مندوب اللغة الانكليزية » بمعاش قدره ١٧٠٠ فرنك ، ثم اصبح « مكلفا بالقاء دروس » في السنة التالية بمعاش ٣٣٠٠ فرنك زيد الى ٤٨٠٠ سنة ١٨٨٤ والى ٥٠٠٠ فرنك في جانسون ورولين Janson et Rollin . وبقيت تقارير التفتيش في غير مصلحته ، مما يثبت انه كان رجلا غير مناسب للمهنة التي يقوم بها ، بحيث كان يتلقى في بعض الاحيان ضجيج الاستهجان والاحتجاجات التأنيبية من رؤسائه . ومع ذلك كان ينال اعجاب قلة نادرة من تلاميذه . ولجأ قليلا الى الاحتيال فنال من هنا وهناك بضعة اشهر من الاجازة ، ولكي يزيد من مدخوله ، قام بعدة « اعمال خاصة » ـ كلمات انكليزية ، الالهة القدامى ، ونشر بعض المقالات في صحف لندن فالسوق الفرنسية بقيت مقفلة في وجهه . لان الذات المبدعة لم تساوم . وان فاتيك Vathek والقصص الهندية Contes indiens وعددا قليلا من الكتب الفخمة لم تؤد بالتأكيد الى اغنائه ، فقط بعض الاشياء الجديدة ملأت الفراغ المحيط بالشاعر : سجادة من سافونيري Savonnerie ، بعض الحاجات الاثرية القديمة ، التنقه الصغيرة في فالفين Valvins ، عربة حنفياف ، الزورق ( Yole )

( الادبي دائما ) . والحق الممنوح له في ان يعطي بعض الاحيان ، وان يستضيف وان يمد يد المعونة . في احدى الامسيات قال فييله ـ غريفين Viele-griffin لكميل موكلير Camılle Mauclair : « انا نقدسه ، ولكن في الانتظار ندخن تبغه ، ونشرب خمره ، وهو فقير جدا ولا نعمل شيئا من اجله ، رغم ان كثيرين من بيننا اغنياء . . . » لما تنظمت علاقات مالارميه مع الواقع الاجتماعي عرف كيف يوزع بنبالة .

بعدما عرفنا الاسرة ومداخيلها ، يمكننا ان نتخيل جيدا المنزل ، فـ « قشعريرة شتاء » تصف لنا داخلية احد منازل تورنون ، اما منازل باريس فكانت تضم اثاثا خفيفا سيطا . بساطة ، تنوع ، بعض الجمال هنا وهناك ، تلكم هي الخطوط الاساسية . في البيت الصغير بفالفين على ضفة السين ، كان درج حجري جانبي يوصل الى الشقة المؤلفة من غرفتين ، وغرفة كبيرة مغطاة بالقماش ، وغرفة عمل صغيرة مع بعض الكتب المصفوفة فوق رفوف قائمة على اعمدة صنعها مالارميه بنفسه ، غير ان الاشياء الحميمة تقودنا بسرعة الى الغرق بالاحلام ، بينما ان الحياة الحقيقية ناتجة من العلاقات الانسانية .

من الصعب ان نرسم ببضعة اسطر العلاقات التي ربطت بين ستيفان وماري . لقد احب في بادىء الامر الالمانية الشابة ، لانه رأى فيها انعكاسا لصورة ماريا ، ووجد في نظراتها ، تلك النظرة الزرقاء التي ركز عليها في الانشاء الفرنسي وفي سنة ١٨٦٢ اعترف لكازاليس :

« ان ما يجذبني اليها ، شيء من المغناطيسية ليس له من سبب ظاهر . ان لها نظرة دخلت مرة الى قلبي ولا يمكن نزعها منه دون ان يحدث لي جرح مميت ، هذا كل شيء » .

لقد اقترحت هذا التعليل ابتداء من سنة ١٩٥٠ ، فجاءت المراسلات المنشورة تؤكده تماما ، وان التطور الذي حاولنا تتبعه حتى الآن ، خلق في نفسية المراهق نوعا من تراكم الصور الداخلية وتداخلها على حساب الصور الخارجية تجعله يحب فقط فتاة تذكره بماريا ، وتغدق عليها شيئا من القدسية التي كان مثقلا بها الطيف الشاب المسكين ، ولو ان اتي يابEttie Yapp لم تحب كازاليس ، لكان من الممكن ان تكون هي الفتاة : فالظهور تشير الى اتي وماري دون ريب . غير ان تجسيد طيف ، رغم انه يحزن الحالم :

احلامي تحب استشهادي
تثمل عن وعي من عبق الحزن
حتى انها تترك بدون اسف وبدون خيبة امل
قطاف حلم ، للقلب الذي قطفه .

لا يتوافق مع واقع الآخرين . فلماري الحية الحق في ان تطلب الزواج منها ، او تركها تعود حزينة الى لندن لمهنتها او اسرتها . ينص عقد الزواج الذي جرى في لندن على انها تكبر مالارميه بسنتين غير ان الارقام المحفورة

على القبر ترفع الى سبع سنوات ذلك الفارق في السن ، ثم ان مالارميه كتب في احدى رسائله ( ٤/ ١٢/ ١٨٦٢ ) :

« . . . سمعت امي اعدائي في سانس يتحدثون عنها كشخص رقيق ، ماهر ، مثقف واكبر مني كثيرا » . وامام اتخاذ قرار حاسم يجب اتخاذه لبث مالارميه مترددا ، يملأ قلبه حب عميق ، ولكن تنقصه شجاعة الكفاح ضد اسرته ـ كفاح ظنه مميتا ( ولكنه تحول الى لا شيء ) :

« والدي وجدي لن يعيشا ابدا بعد من لا يفهمانهم . هل انا سيد تلك الحيوات هناك ؟ ( ٤/ ١٢/ ١٨٦٢ ) . الاب والجد كانا فيه ، ولكن اليس معنى التخلي بجبانة عن ماري قتلها ؟ انه يلح بشكل مغيظ على العذرية التي افقدها اياها ، وينظم قائمة بحسناتها وسيئاتها ، وخشي اصدقاؤه من ان يجدوه مرتبطا بدون اية موارد ، وكان هو يجهد نفسه في ان لا يسقط باعينهم ، ولكن فور ان تأكد ان بامكانه الاحتفاظ بماري دون ان يلاقي صعوبات عيلية ومالية ، تظاهر بانه لا يتزوجها الا من قبيل الواجب . كل هذا النقاش لا يثير اهتمامنا الا لانه دليل من دلائل الخلاف بين « الحياة الحقيقية » والحياة الاخرى . وفيما يلي مقاطع من بعض الرسائل تمكن القارىء من تتبع تطور تلك الازمة .

في ١٤ تشرين الثاني سنة ١٨٦٢ وفي رسالة الى كازاليس :

« . . . لقد رتبنا بيتا انكليزيا حقيقيا لدرجة اني اشعر بالحاجة الى

الكتابة للكاتب العدل الذي اتعامل معه . انا اقرأ واكتب ، وهي تطرز وتحيك الصوف . . . » .

وفي ٤ كانون الاول سنة ١٨٦٢ :

« . . . ماري كانت حزينة جدا . . . « يجب ان ارحل » قالت لي بلطف . . . ذلك من اجلي . وهي تقوم لصالحي بهذه التضحية كما فعلت بجميع التضحيات الاخرى . .لقد خشيت ان تضعني في موقف سيّىء مع اسرتي . . . انها تملك من الشجاعة اكثر مما لدي منها . . . واني لابكي فقط لفكرة ان لا اشعر بها قريبة مني ، ومع ذلك يبدو لي ان الواجب يفرض علي ان اتركها ترحل قبل ان يفوت الاوان . . . »

وفي ١٤ كانون الثاني سنة ١٨٦٣ : رحيل ماري . وكتاب الى كازاليس جاء فيه :

« اواه ، شعرت حينئذ للمرة الاولى . . . انا الطفل المسكين الذي هجره كل ما كان يؤلف حياتي ومثالي الاعلى ، كم كانت شاسعة تلك الكلمة : وحيد . . . اني انظر الى نفسي كوالد سيّىء هجر ابنته . . . ساكتب لها وستعود ، يكفي ما حصل حتى الآن من التضحية الاخيرة ، . . . سأكافئها ، وستعود بحثا عن اكليل الشهادة . . . » .

١٦ كانون الثاني ١٨٦٣ وفي كتاب موجه من ماري الى كازاليس :

« لن اعود ابدا الى لندن . . . عليه ان يرى كم ضحيت بنفسي من اجله ، كما عليه ان يرى اني لا استطيع ان اقوم باكثر مما فعلت من اجله ، والا

فاني سانتهي الى ضياع نفسي . . . » .

وفي ٣٠ كانون الثاني ١٨٦٣ قرر مالارميه ان يتزوج منها وكتب الى كازاليس : لن اكون تعيسا الى الابد ، وهذا ما يخيفني ، بينما ماري ستكون كذلك ، هي . . . ، قالت . . « كل شيء بالنسبة لي انتهى ، ولكني لا اريد ان ابكي ، واشعر بانه لم يبق لي الا ان اتعذب بلطف ، فهل يمنحني الله القوة على ذلك ؟ » . . . هل يمكنني الموافقة على هذا ؟ . . . رميها مع باقات قديمة . . . سيكون شيئا حبيثا ، ومجرما عدم الزواج منها . . . واقول اكثر من ذلك ، اذا لم اكن احبها فمن الواجب ان افعل . . . يجب علي ذلك ، وسأفعل » .

وفي شباط ١٨٦٣ كتب كازاليس الى مالارميه : « خذ مثل قراري ، قرار البقاء ارمل ، فاذا احببنا دائما ميتاتنا يا صديقي المسكين فستكون وحدتك اقل ايضا انت ، اترى ، ماري اختك وستعود الى واجباتها وهدوئها كما عادت تلك الى السماء . لا تتذكرهما لا الواحدة ولا الاخرى ، فسيضيعان فيها » .

وفي ٣ شباط ١٨٦٣ كتب مالارميه الى كازاليس :

« ماري ترفض . . . في هذه الدقيقة احتقر ماري ، ابغضها . . . لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ ان رأسي المسكين مريض جدا . . . اني ابغض ماري وعندما ارى رسمها : اخر راكعا » .

وفي ١٠ شباط ١٨٦٣ كتب اليه ايضا :

« ماري وصلت هذا الصباح . . . انا في نشوة رؤيتها : وهذا كل ما اعرفه » .

وكذلك في ٥ آذار ١٨٦٥ :

« لقد ذهبت ماري البارحة الى بروكسل . . كل شيء انتهى . . . ومع ذلك كانت اختي وزوجتي . . . لمن نقوم بهذه التضحية ؟ ألأُسرتي التي اذا حدثتني عن ماري نقلت عنها الاكاذيب ؟ » .

وفي اول نيسان ١٨٦٣ كتب له ايضا :

« اما بالنسبة لي فقد اتخذت قرارا ، سأتزوج ماري . . . امي تعرف كل شيء . واجهل كيف تم ذلك . اذ تعرف كم عارضت في البدء فكرة الزواج ، في الواقع تلك الفكرة بحد ذاتها وفي نظر من لا يرى سوى وجهها الجدي ، لا معنى لها ، وخاصة عندما تكون الحبيبة شخصا يصمه المجتمع بانه من الطبقة الدنيا ، وانه لا يملك مالا ، ومجهول من قبله . ومع ذلك فانها فهمت دموعي الداخلية .

حتى اني لأعجب ـ وهذا يعود إلى النظرة الثانية التي تملكها النساء ـ من انها لا ترفض رفضا مطلقا » .

وفي ١٢ نيسان ١٨٦٣ مات والد ستيفان .

وفي ٢٧ نيسان سنة ١٨٦٣ كتب الى كازاليس :

« . . . وبعد هل ان السعادة موجودة على هذه الارض ؟ وهل يجب

ان نبحث عنها بجد في مكان آخر غير الاحلام ؟ سأتزوج ماري فقط لانها بدوني لا تستطيع ان تعيش ، ولاني سممت وجودها الصافي . . . لا اتصرف من اجلي ، ولكن من اجلها فقط . . . انت وحدك في العالم ستعرف اني اقوم بتضحية : اما في نظر اصدقائي الآخرين فانني ساتظاهر باني اعتقد اني اقوم بهذا الزواج بحثا عن سعادتي ، كي تكبر ماري في اعينهم . . . »

غير ان ذلك الحب اضطر الى البقاء متناقضا نفسيا ، لان ماري كانت بالنسبة لستيفان كما كانت ثيو بالنسبة لفان غوغ حلما وواقعا في وقت معا . فالانفصال عنها اي اطفاء نظرة ماريا كان يشعر ستيفان بانه ارتكب جريمة « قتل الام » ، اما التعلق بها فيجعله بالعكس يشعر انه الضحية ، انه الفقير ، انه الساقط . كتب في حزيران سنة ١٨٦٣ « من الارض تفوح رائحة المطبخ » والى التاريخ نفسه ( تم الزواج في لندن بشهر آب ) يعود كتاب مالارميه الى كازاليس : اقتحام ونوافذ :

هكذا ، مفعما بالقرف من الرجل ذي النفس القاسية
المتمرغ في السعادة ، حيث شهيته وحدها
تأكل ، والذي يتشبث بالبحث عن تلك القمامة .
ليقدمها هدية الى الزوجة التي ترضع اولاده .

اهرب ، واتعلق بجميع التقاطعات
التي منها يديرون الكنف الى الحياة . . .

ولكن مع الاسف ! الارض الدنيا هي السيد
وتسلطها يأتي بعض الاحيان ليثير قرفي حتى في هذا الملجأ الامين . . .

ولم يكن الحنان الذي احاط بهما بعد الزواج اقل واقعية من تلك الخلافات ، وذلك الحنان لم ينقطع اطلاقا كما تشهد على ذلك عدة نصوص ( وفي طليعتها مروحة مدام مالارميه ) . ولم يكن مالارميه يفصل ابدا بين ماري وابنتهما ، ويتحدث عنهما كما يتحدث عن ولديه ، وقد جمع بينهما في رسالته الاخيرة كما يمزج ايضا بين زوجته وبينه ، وهي تقبل منه هذا الدور قبولا تاما ، لذلك كان من المفيد معرفة رأيها فيه . كانت تبدو محبة ، حنونا كالأم ، رقيقة ، رزينة حتى الاختفاء . وبين الزوجين كان هو من الوجهة العاطفية ، الطفل . وما من شك في ان موت اناتول قد ضاعف لدى ماري الميل الى الانطواء . اما في نظر مالارميه ( الذي كان الفنان اكثر شعورا بالغير من الرجل ) فقد بقيت امرأة قشعريرة الشتاء .

ولم يسلم الحب الابوي من الازدواجية ، فعند ولادة جنفياف لم يستطع مالارميه ان يخفي خشيته من ان تعكر تلك المولودة صفو عمله : « هوذا عملي قد انقطع ، لانني مثقل باعباء البيت لبعض الوقت » ( ٢١/ ١١/ ١٨٦٤ ) « . . . اما بالنسبة لي ، فلم اعد بعد الى العمل : فهذه الطفلة الخبيثة بصراخها قد جعلت هيروديا تفر ، بشعرها البارد كالذهب ، وباثوابها الثقيلة ، وهي عاقر ( ٢٧/ ١١/ ١٨٦٤ ) .

ولكن حبه للطفلة لا ينقص مع ذلك ، فبعد مدة اصبحت الطفلة

المدللة بلطف ، الكبيرة القوية في سترتها الرمادية وحيويتها المفترسة ، المخرب الاكبر . ( تموز ١٨٦٩ ) . واني مقتنع انه عاش مع جنفياف ، في ظل اشكال في غير موضعها لم يخطئها اللاوعي اطلاقا ، لا الاجيال الاولى من الانسانية كما كتب ، بل طفولته مع ماريا . واخيرا بدت الفتاة كـ « انتيغون » [1] بنظر الذين اعتادوا التردد على شارع روما . وتكشف لنا احدى الرسائل الى كازاليس المظهر المؤثر جدا من الحب الذي ربط الشاعر الى ولديه :

« من جهتي انا ، تذكرت في اوقات عديدة سطرا من رسالتك ( . . . ) لأعرف باية لهجة كنت تحدثني عن زواج ممكن يطوف امام ناظريك .

نعم ، ولا ، دائما : ذلك هو ( اذا اردنا التفكير على هذه الطريقة ) بؤسنا . المرأة تستطيع ان تعطي كل شيء ، النظرات الجميلة ، والراحة بعيدا عن الواجبات . ولكن في الاولاد الذين اصبحوا بالتدقيق ، عندما رأيتك ، طموحك اللذيذ والوحيد ، يوجد عالم من الآلام يستولي علينا في الساعات التي نقضيها في حضن الاسرة لاننا لسنا آباء الا لنتاجنا الخيالي . اننا نشعر بعدميتنا ( يمكن ان تكون فقط تعبا من عملنا اليومي ! ) امام واجبات هائلة ، تظهر هكذا وبقساوة ، بسبب أنا

---

(١) ابنة اوديب وشقيقة ايتوكل وبولينيس ، كانت بمثابة مرشد لوالدها بعدما فقئت عيناه وحكم عليها بالموت لانها قامت بتكفين اخيها بولينيس الذي قتله تيبس ، بالرغم من نهي الملك كريون .

المعرب

بتنظيمنا المحتفظ بكل ما هو الافضل فينا للغريزة الغيورة من الانتاج المجيد ، نتعرض لخطر ان اولادنا المساكين لا يرثون سوى التكبر ـ الذي يثير حقد الذي يشعر بان الحياة الحقيقية مدينة لهم .

اقول لك ذلك بصوت ضخم ومنخفض : لا تسمع كثيرا اذا اردت . . .

اما بشأن تلك الحماقة التي تقول : الاسرة تمنع الانسان من العمل . اواه ! كلا . بل اننا بعكس ذلك ، لا نجد هناك الا الدير ، والوقت ، مع الحرية الدنيوية ، اتكلم آخذا بعين الاعتبار حتى الضروريات الصعبة . . .

ثم ان ولادة اناتول الوريث المنبثق من اجيتورIgitur في تموز سنة ١٨٧١ وقد جاءت عندما كان الشاعر خارجا بالكاد من اطول نوبة الم شديدة وقع فيها حملته مكرها على اعادة علاقته مع الواقع ، كان يحب ابنه حتى العبادة ، كأنه يرى فيه خلفه المحتمل ، وعندما مات اناتول في العاشرة من عمره ، تخيل الوالد نفسه قبرا للابن ـ القبر الذي مات ليبقي الصورة حية. وموندور الذي لم يكن سنة ١٩٤١ قد اطلع على مذكرات : من اجل قبر اناتول ثار فقط لفكرة ان مالارميه استغل حداده لاغراض ادبية . انه شعور الرجل الاجتماعي الذي يهنىء المبدع على فضائله الدنيوية : التكتم ، والحياء ، والرقة ، والابتسامة الطيبة حتى في الالم . والانسان الاجتماعي يحاول دائما تسخير الفن لمصلحته باظهاره لعبة سامية ، في خدمة قيمه وشخصه . اما الحقيقة النفسية فهي غير ذلك تماما .

لقد كان مالارميه بالتأكيد حنونا جدا بالنسبة للكائنات التي احبها ، مفعما بالحرارة ، والجمال في تفاصيل علاقاته الشخصية .

ولقد ادت الصداقة دورا هاما في حياة الشاعر ، انها الذات الخلاقة لمالارميه الذي اختار اصدقاءه كلهم من بين الكتاب او رجال الفن . ولكن يظهر ان لوفيبور Lefébure وفيليه دي ليل آدم وحدهما قد اثرا فيه تأثيرا روحيا . ومالارميه كان يطلب ان يتجمع في الصداقة التي يطلبها الهدوء ، والعون ، والحماسة والتبادل والدلائل ، ومع ذلك فنحن لا نعرفه ( عدا تراثه ) الا من خلال رسائله مع اصدقائه فهو يبحث دائما عن الاتصال بهم ويشعر بالالم اذا لم ينجح في ذلك . ويمكننا ان نقسم هؤلاء الاصدقاء الى اربع مجموعات : ١ - اصدقاء الشباب - لوفيبور ، ودي ايسار Des Essarts ، وكازاليس ومنديس Mendés وفيليه ، وكوبيه Coppée ورينيو Regnault - ٢ - الافينيونيون AVignonnais - اوبانيل Aubanel برونه Brunet ميسترال Mistral رومايني Roumamille وبواسطتهم بونابارت - وايز - Bonoparte Wyse . ٣ - الاصدقاء الجدد في عهد باريس : ديركس Dıerse ، مانيه Manet ، زولا Zola هويسمانس Huysmaus ، فرلين Verlaine ، برت موريزو Berth Morisot ، رينوار Renoır وعهد لندن : جون باين John Payne ، ويستلر Whislter ، اوشوغنيسي O'shanghnessy . ٤ - واخيرا مجموعة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكتاب الشباب الذين اعتبروه معلما وصديقا : جيل Ghil كاهن Kahn ، هنري دي رينيه Henri de Régnier فييله غريفين Viélé-Griffin ، موكلير Mauclair ، ويزيوا Wizewa ، رودنباش Rodenbach ، ب . لوويس P. Louys ، فونتيناس Fontainas ، جيد Gide ، فاليري Valéry . ورغم ان هذه اللائحة ليست نهائية فهي غنية جدا ، فمع كل شخص تضمنته ، عقد مالارميه اواصر مودة صادقة .

غير ان الشعور بحب الذات بقي مستمرا . ففي حياته الخاصة كان يظهر خائفا من البرد ، كسولا قليلا ، محبا للنوم والراحة ، معتنيا بالطعام الجيد ( يقول لوفيبور متعجبا بعدما حل عليه ضيفا : ان المآكل جيد عند مالارميه) وبما انه كان سريع القلق على صحته ويغرق في الحزن ساعة الانهيار النفسي . فقد كان بالتأكيد سعيدا يرتاح لما يظهره نحوه الحميمون من حنان واعجاب وعندما كان يشكو ( وغالبا ما كان يشكو ) فحدث عن المدى الذي كان يكذب فيه باخلاص ، ففي وقت واحد تتبدل لهجته حسب المخاطب تبدلا محسوسا ، وصورة بؤسه بالذات ، التي يراها في الآخرين ، كانت تنعكس لديه عطفا اخويا قويا ، ولكن بشكل عام ان الكائنات التي كان يحبها ، حية كانت او غير حية ، كانت تساعده على اشغال الحيز الفوري المؤلف من الاشياء النصف الحقيقية والنصف المتخيلة .

ولكن تلك القشرة الساخنة المؤلفة من الصداقة بقيت رقيقة جدا خلال اقامته في تورنون مما جعله يتألم كثيرا من غياب الاصدقاء ولا تعد

نسمة بحرية الوحيدة التي عبر فيها عن رغبة ثابتة في الهروب ، وبين المنزل في تورنون حيث تنتظره ماري وجنفياف وحدهما ليلة الميلاد ، والسهرة عند لوكونت دي ليل Lecomte de Lisle في تلك الباريس حيث جاء لدفن جده ، اختار السهرة بدون أية غصة ندم : فهل ان الدمل المزعوم مهما كان غير مناسب ، كافيا لجعل السفر غير ذي موضوع ؟ بعد الميلاد عاد ستيفان ممزقا مثقلا بالالعاب والمجد متأخرا عن الصف في الصباح وبالكاد وجد الوقت للغداء بسرعة ، والذهاب مرهقا الى زيارة المراقب .
واصبح التوفيق بين الحياة والحلم اكثر سهولة في افينيون حيث كانت تهب تيارات باردة - من جهة اجيتور Igitur واخرى ساخنة - من جهة الارجوحة والشعر الريفي - تتلامس دون ان تتمازج . ويحدث توازن جديد بعد سنة ١٨٧٢ في باريس بمرسم مانية حيث كان مالارميه يتردد كل يوم فور خروجه من الكلية . وربما اتته من هناك فكرة الزي الاخير Dermiere mode ، كما كان يلتقي هناك ميري لوران Mery Laurent مما يشكل توافقين مثاليين بعنوانين مختلفين بين مصالح الذات الخلاقة ومصالح الذات الاجتماعية . وكان مالارميه يأمل الحصول من وراء الزي الاخيرعلى بعض المال، ولكنه حصل على ما يحصل عليه الكاتب من فرح سري.
وتركته ماري يحبها بضع سنوات وهي في نضوجها الذي لم يزل شهيا ، ومرحها كفتاة طيبة ، وباناقتها، لقد كانت بدورها المرأة والشقيقة ولو لم تكن الاولى بعيدة عن الأصباح المصونة للانهاية Matins chastes de L'Infini . وكما هو ثابت من الحالات الثلاث في احد الاناشيد والخوذة الحربية لامبراطورة طفلة ، فان مالارميه خلط بين شعرها وشعر هيروديا

وماري وماريا ، صاعدا بالسلسلة كلها حتى يصل بها الى الجنية اللابسة قبعة من نور ـ مازجا كل ذلك بذهب طبيب الاسنان ايفانس Evans وذكرى الاحباء الجدد : كوبي ومانيه كي لا نذكر الا الاصدقاء . على الاقل كان مالارميه يشعر بنفسه سعيدا ، غير ان الحلم بقي دائما في المؤخرة ـ وراء الزجاج ـ في نوع من اليقظة الحزينة والمتصرة وذات يوم انتهى الوفاق لان ميري تطلبت الكثير والقليل في وقت معا : طلبت حضورا دؤوبا ولكن اخويا صافيا . كتب مالارميه سنة ١٨٨٩ :

« . . . دون ان تنبسي بكلمة ، وفي الشتاء عندما قطعت سعادة كانت تأخذ مني نفسي ، خمنت لمعرفتي بطيبتك ، بان ليس لديك سبب هام ؛ وقد احترفت السر . . . » .

ماذا تريدين ! انك رغم كل شيء بسيطة ، ودافقة ( وفي عيني رائعة وانت التي اعبد ، بكيانك كله-القلب ، لا افهم ما معناه . الدماغ ، به اتذوق فني وبه احببت اصدقائي . انظري اذن ان العلاقة بين افكارنا لا تقوم على اي اساس . وفقط الميل الذي لك نحوي كامرأة رائع ان يبقى حيا بعد ذلك ، وهذه الاعجوبة التي تعرضنا لها كافية بشكل عام لما يسمونه الحب وسواها اي شيء ؟ اذا كان ما ترغبين به اخلاصا صادقا ، فسيكون لك .

هناك كثير من الاشياء ، وهنا انت على حق ، تفصل بين حياتنا لتعود فتقربهما مهما كان الامر ، دون ان تفصلنا،يوما بعد يوم نتلاقى اقل . . . .

هوذا من جديد « الانكفاء » ، انه يقودنا الى المحاضرة عن فيليه ، اي الى وجهة النظر الدقيقة عن الذات الخلاقة ، ويشير الى الشاعر ما قاله اكسيل Axel :

« نعيش ؟ كلا . ـ ان وجودنا مملوء ، وكأسه مفعمة ! . . . اعترفي به يا ساره : لقد حطمنا في قلوبنا الغريبة حب الحياة ـ وفي الواقع تماما اصبحنا نفوسنا ! فقبولنا ان نعيش مع ذلك ليس الا تدنيسا لانفسنا . نعيش ؟ الخدم يفعلون ذلك من اجلنا » .

ان ذلك الحلم غير صحيح بقدر ما يحاول ان يكون مطلقا ، فاذا كان الانسان يموت ، فالشاعر يموت ايضا . وتلك الوحدة بين الحب والموت ناتجة عن بطولة اجتماعية صرفة : اما « ان نكتب ان الخدم يفعلون ذلك من اجلنا « فذلك تفكير » « رب العمل » لا الشاعر ، والمبدع لا يحتقر الخدم ، ففيليه بضغط مزدوج من هويسمانس ومن ضميره تزوج خادمته التي اعلنت في آخر وقت انها لا تعرف ان تكتب اسمها « استطيع ان ارسم صليبا ، قالت مقترحة ، كما فعلت من اجل زوجي الاول » بالطبع ان فيليه وهو في حالة النزع شعر بالعار ، لانه كان يخلط بين مجده وبين مجد اجداده : ذلك خطأ يقول مالارميه . الكاتب في فيليه رضي من تلك المرأة اهتمامها به ، وحبها وولدا منها ، ولكنه كان فقيرا اذا نظرنا الى قدره كموظف .

هكذا اذن كان الحل الذي اختاره مالارميه لمشكلة « الحياة الحقيقية » لقد تطور نحو السيطرة على العلاقات المثيرة للقلق ، دون ان يتوصل كما

يبدو لي الى الصفاء البسيط . وكان الحاصل ( كما تخيله الشاعر ) بين ما اعطى وما نال غير عادل . لقد قدم مالارميه شكره لبعض الكائنات ( وبألم ) ولكنه لم يشكر الوجود . ففي ١٥ كانون الثاني سنة ١٨٨٩ كتب الى فيرلين :

« . . . ولكن انت ، الشر غير المسمى تعيش ليستولي عليك من جديد ! وهو الشر الذي تحمله الناس كفاية في الخارج ، ثم يدخل الى اعماقك . ( . . . ) ان قفصا يحبسني في الاشياء اليومية نفسها بشكل يختلف عن الغرف والجدران وقد تحولت غالبا الى ان لا افعل شيئا سوى التفكير فيك . . . » .

وككل فنان ، فان حياة مالارميه لم تكن اقل اشعاعا بالافراح الغامضة او البارزة ، العائدة الى الوجود المعترف به دائما « للاشياء الطيبة » .

اما التوتر الناتج عن العلاقة مع العالم الخارجي ، فيرافقه عند مالارميه توتر آخر مواز له تماما ، على حدود العالم الداخلي اللاواعي الواسع جدا فتجاه خطر البؤس يظهر ويضاف تهديد الجنون ، والخطر الاول ناتج من كون الاثر الفني غير ذي قيمة تجارية مقدرة ويعود الآخر الى ان الفنان يضطر لكي يبدع الى البحث بحثا عميقا عن اتصال مع واقع لا واع مثير بهذه الصفة باعتبار انه مكبوت ، وفي تلك المحاولة من الابداع الذاتي يتعرض الفنان بقدر ما للجنون ، وعلاقاته مع الجنون كعلاقات البحار مع البحر ، بينما الرجل العادي يشبه صاحب الارض الذي يبتعد عن البحر او يقيم في وجهه السدود او يربح ارضا على حسابه ( كفوست

الثاني لغوته او كشعب هولندا ) الفنان يبحر فوق ذلك العنصر الخطر، ويترك نفسه للاوعي مع الامل الذي يسره في التغلب عليه•الامر لا يتناول لا تراجعا ولا انتحارا . ان تقنية الفن تميل كالابحار الى ان تعوم فوق امواج قوية دون ان تغرق فيها ، ولا تقل فيها المخاطرات . وبما انه يوجد بحار متموجة على درجات متفاوتة يوجد لاواعون بدرجات متفاوتة من الخطورة لاسباب تكوينية وغيرها . وهذا الخطر الداخلي يظهر من جهة اخرى كانه مواز لخطر السقوط الاقتصادي : اذ كلاهما يمثلان نبذا عن العلاقة الانسانية . ومن وجهة النظر الانسانية فان تلك المشاركة هي دليل الصحة العقلية وضمانها . فالرجل المنبوذ يصبح غريبا عن النوع - يصبح عتها .

لقد حلل الدكتور فروته Fretet في كتاب عميق ما سماه العته الشعري ومن الزاوية الطبية « كآبة » مالارميه . والصورة التي قدمها بالاستناد الى تجربة مختبرية جديدة اكيداً بالاهتمام اكثر من عدد كبير من الاحكام الصادرة عن نقاد تبقى ملاحظة الاحداث النفسانية وتصنيفها غريبين عنهم . وقد حاولت ان ابين ان فرضية الدكتور فروته قد اهملت مع الاسف كثيرا من الاحداث وان التغيرات العاطفية التي يمكن تحسسها في النصوص مرتبطة ارتباطا اوثق باحداث حياتية ماضية او حاضرة يبدو ان العالم النفساني لا يؤمن منها . ولكني اقول ان مالارميه لامس في بعض الاحيان البسيكوز .[1] ( الاختلال المجتمعي ) ونظرية كريس Kris

---

(١) اختلال في الوظائف العقلية ينتج عنه اضطراب شامل في الشخصية فيصبح المرء عاجزا عن التكيف المجتمعي .
« المعرب »

تجعل من الفن جنونا موجها ، ويمكن الافتراض بان هذا التوجيه يكون في بعض الاحيان غير كاف فيعود الفنان عندئذ بغريزته الى مياه اهدأ .

الدكتور فروتيه كان يستند الى نصوص مأخوذة من رسائل دسها موندور في كتابه : « حياة مالارميه » اما اليوم فان المراسلات التي نشرت اخيرا ، تسهل حكمنا . الازمات المتتابعة من الانهيار التي حصلت بين سنتي ١٨٦٢ و١٨٦٩ لا تقدم الاطر الواضحة التي ينسبها اليها العالم النفساني ، اذ لا ارى فيها تلك الدلائل من الظهور والاختفاء المفاجئين واللذين لا يمكن تفسيرهما واللذين يحملاننا على القبول بتأثير عامل مستقل ـ البسيكوز . وهكذا حسب الدكتور فروته تكون النوبة الاولى انتهت في ايار سنة ١٨٦٢ وتبعتها فترة كافية حتى بدء النوبة الثانية بشكل مفاجيء بتشرين الثاني سنة ١٨٦٤ : « زمن حياة البؤس والتعقيدات العاطفية انقضى» . وحصل مالارميه على مركز وبيت ، واصبح لا يشتهي الا بنتاً صغيرة . ولدت ( في تشرين الثاني سنة ١٨٦٤ ) ، وعندئذ وفي تلك الفترة من الحبور والسعادة ظهر فجأة مرض الالم الروحي والقلق ، والخمود ، الذي كان سبق له ان ظهر في ربيع ١٨٦٢ . ( العته الشعري صفحة ٩٨ ) . غير اننا نستطيع ان نقرأ في المراسلات ، ما كتب مالارميه في ٢٣ اذار سنة ١٨٦٤ .

« لم امارس الكتابة منذ مدة طويلة ، لان السأم قد اجتاحني كليا . ولولا خوفي من المحاكم لكنت اشعلت النار في البيوت الحقيرة التي انا مضطر الى رؤيتها من خلال نافذتي ، في كل دقيقة من النهار ، والبهائم والحمقى وبما اني أسكن في بعض الاحيان في جمجمتي كتلة مخبولة بسبب

هؤلاء الجيران البؤساء الذين يعملون دائما بالشيء نفسه والذين يمثلون بخليط حياتهم المملة امام عيني المملوءتين بالدموع ، مشهد الجمود الفظيع الذي يسكب الملل . اواه لو انه كان جمود الشمس ! نعم اني احسه ، اني انطوي كل يوم على نفسي : وكل يوم يسيطر علي فتور الهمة ، واموت من الخمود . ساخرج من هنا مخبولا ، منتهيا ، اشعر بميل الى مناطحة الجدران برأسي لكي افيق » .

وكتب في ١١ نيسان سنة ١٨٦٤

« أشعر باني حقاً ميت ، فالسأم أصبح لديَ مرضاً عقلياً ، وعجزي الواهن يجعل أخف عمل أقوم به مؤلماً » .

وكتب في ٢٥ نيسان سنة ١٨٦٤

« الكتابة تنكأ جراحي ، ولا استطيع الحصول على راحة الا اذا نمت دون انقطاع . وبخلاف ذلك ، اذا فتحت عيني احتقر نفسي كوني لا اعمل شيئا ، ومع ذلك اشعر بان ليس لدي القوة للقيام باي تصرف » .

وكتب في تموز ١٨٦٤

« انا خائف جدا من ان تكون ( جنفياف ) مثل ابيها ، مخلوقا خاملا بائسا . . . اصنعه من اجلي ، انا الموجود الآن في مرحلة من اتعس مراحل الجفاف والعجز القاحل » .

ولكن رفقة الشاعر ( في افينيون وفي باريس حيث ذهب وحده ) هي التي ردت اليه المرح الذي لاحظه الدكتور فروتيه في تشرين الاول ولكن يبقى صحيحا ان مالارميه كان يتساءل غالبا عن حالته ، ويراها غريبة عن

ذاتـه ، ويتحـدث في اغلـب الاحيان عن المرض ، وعـن الكبـت غـير الاختياري الذي لا يشرح اسبابه ، وعن العصاب النفسي ، وحتى عن الجنون . اما موضوعيا ، فان الاعراض ظهرت اكثر تهديداً خلال نوبة سنـوات ١٨٦٢ ـ ١٨٦٩ : افـكار الـرفض ، والوسـاوس Hypocondrie . . . الخ ، وقد شخص الدكتـور بيشيه Béchet الـذي استشاره مالارميه حينئذ لاعتقاده انـه مصـاب بمـرض صدري ، وجـود اضطرابات عصبية .

ومما يعـارض رأي الدكتـور فروتيه ، الانتقـادات الادبية التـي ذكر اوضحها ميشو Michaud فهي تعيد نوبة ١٨٦٦ ـ ١٨٦٩ ( التي فصلت كيفيا عن الانهيارات السابقة ) الى تطور من النـوع الروحـي الصرف . « فاكتشاف العدم » يصبح هكذا متوافقا مع فقدان الايـان المسيحـي ، والانسان والعالم اللذان اصبحا « شكلين باطلين من اشكال المادة » جردا فجأة في نظر مالارميه من كل ما يجعل لهما معناهما . وان القنوط الذي رافق هذا الاكتشاف احدث الانهيار نفسه ، وبالمقابل فان الشفاء تم بعد قراءة هيغل او تعاليمه بواسطة لوفوبير . من الممكن ان مالارميه وجد الرجاء وحب الحياة بعدما علم ان ذلك العدم لا يمثل الا حالة اصلية للكائن الذي ينطلق منه ليطور الفكر غير الشخصي امكانياته الكامنة . ان الانسان اذا تخلى عن فرديته الحقيرة يستطيع ان يتمثل بهذا الكون ، واعيا نفسه . وفي نور ايمان جديد ، واع ، وملحد تزود مالارميه حسب النظرية نفسها ، بالقوة على ادراك تراث واسع ، وهندسة منظمة تنظيما ابديا متصلة بهندسة العالم ، ادى الانكباب على العمل مدة عشرين سنة ، بشكل منطقي الى

ملء ادراجها التي كانت ما تزال طبعا فارغة ، بالقطع القدسية . ان ذلك التحليل ولا حاجة الى القول ، يستند الى نصوص مأخوذة من المراسلات ومنقولة من كتاب الى آخر . غير ان الدكتور فروتيه كان يستند ايضا الى نصوص ، ومتخذة ايضا من الرسائل نفسها .

ان التفسير « ما وراء الطبيعي » للنوبة يبدو لي جزئيا بقدر ما يبدو التفسير « الطبي » اذ يمكن انتقاده من عدة وجوه : اولا : انه يتجاهل تسلسلا تاريخيا معقدا . فاكتشاف مالارميه للفكر الهيغلي يعود حسب الظواهر جميعها الى سنة ١٨٦٦ . ونوبة ١٨٦٦ - ١٨٦٩ وقعت اذن بكاملها بعد هذا التاريخ الذي يرى فيه ميشو بدء انفجارها . وثانيا : ان الازمة بدلا من ان تخف تفاقمت ، وبعد سلسلة من الاضطرابات النفسية والجسدية يعطي مالارميه عنها تفسيرات مختلفة جدا ، سارت نحو الافكار الانتحارية لا نحو التجدد الروحي . ثالثا : عندما عادت العافية ، هُجر هيغل .

لنلق الاضواء على تلك النقاط المختلفة . ان تصميم الكتابات التي وضعت حدا للنوبة يتلازم تقريبا مع بدايتها . فالرسائل الموجهة الى اوبانيل Aubanel والمستخدمة كأدلة من قبل ميشو وآخرين تعود الى تموز سنة ١٨٦٦ . غير ان مالارميه كتب مفسرا بعد سنة من ذلك التاريخ :

« لقد اجتزت سنة مخيفة : فكري وعى نفسه وتوصل الى ادراك صاف . كل ما تألم منه جسدي بشكل غير مباشر خلال ذلك النزع الطويل ، لا يمكن وصفه . ولكن مع الاسف ، انا ميت تماما . والمنطقة

الاكثر قذارة التي يستطيع فكري ان يرتادها مغامرا هي الابـدية » ( ١٤ ايار ١٨٦٧ ) .

ولكنه في ٨ آب كتب الى ديبركس :

« السبب الحقيقـي ( لصمتـي ) ( . . . ) كان فصـل من المرض ، اصاب قدس الاقداس ، حتى الدماغ نفسه ، وجعله يفضل عشرين مرة البكاء النهائي للجنون على المه المشؤوم والفريد ـ والعقلي بسبب تفاقـم قوته . ان المبالغة في العمل اثناء احد فصول الشتاء ، لنسيان الصحة التي كانت قد اصبحت مجهدة بمناخ غير موافق ، قد كلفتنـي ذلك . ولـكن لحسن الحظ وبفضل معالجة طبية بالماء وبفضل شهـر ساقضيه في الهـواء الطبيعي لن ينتج سوى اجهاد عصبي سيشفى مع الوقت » .

وفي ٢٤ ايلول كتب معترفا لفيليه :

« . . . نفسي قد تحطمـت . وذهـب فكري الى التفـكير بنفسـه ، وليس له القوة في ان يذكر في العدم الفريد من نوعه ، الفراغ المنتشر في الخوف ، لقد فهمت بفضل حساسيتي المرهفة ، العلاقة الحميمة المتبادلة بين الشعر والكون ، ولكي تكون هذه العلاقـة نقية فقـد وعيت هدف اخراجها من الحلم والصدفة ، ووضعها بجانب ادراك الكون . غير ان نفسي مع الاسف منظمة لتقبل اللذة الشعرية فقط ، فلم اتمكن مثلك من استخدام الفكر للقيام بهذه المهمـة المسبقـة للتوصـل الى ذلك الادراك ـ وستصاب بالرعب عندما تعلم اني توصلت الى فكرة العالـم عن طريق الحس فقط ( ومثلا لكي احتفـظ بمفهـوم لا يمحـى عن العـدم الصـافي ـ

اضطررت الى ان افرض على دماغي الاحساس بالفراغ المطلق ) . والاعجوبة التي عكست لي الكائن كانت غالبا الذعر ، وانت تخمن اذا كنت ابدد بقساوة تلك الماسة من الليالي التي لا تسمى .

بقي علي التحديد الكامل والخيال الداخلي لكتابين جديدين وابديين في الوقت نفسه ، احدهما مطلق كليا : جمال ، والآخر شخصي : رموز العدم الفاخرة . ولكني ( بسخرية التنطل[1] وعذابه ) عاجز عن كتابتهما من الآن وحتى مدة طويلة ، اذا قدر لرفاتي ان تبعث من الموت » .

الاثر الفني موضوع احلامه غير شكله عدة مرات : في تموز ١٨٦٦ خمسة كتب ، في ايار ١٨٦٧ ثلاث مجموعات شعرية ( منها هيروديـاد ) واربع نثرية عن المفهوم الروحي للعدم ، في ايلول ١٨٦٧ : كتابان : احدهما مطلق : جمال . والآخر شخصي : رموز العدم الفاخرة . في بداية سنة ١٨٧١ كتب مالارميه : « عدت اديبا صرفا وبسيطا . وليس عملي سحرا . ( مجموعة من القصص ، ثمرة الاحلام . ومجموعة من الشعر حدس ودندن بها ) ومجموعة من النقد اي ما كانوا يسمونه بالامس : ( الكون منظورا اليه من زاوية ادبية صرفة ) ٣ اذار سنة ١٨٧١ .

كيف نختصر كل ذلك الى الجهر بحقيقة هيغلية ؟ سنة ١٨٦٧ في بزانسون Besansons لم نشهد نشوء حالات من الوعي المضيء ، بل شهدنا الخوف من انحطاط جسدي وعقلي . وعندما اقتربت النهاية

---

(١) طير من الخنس الطويل الساق . « المعرب » .

الحقيقية للنوبة ، كتب الشاعر معترفا لأوبانيل ( ٧ تشرين اول سنة ١٨٦٧ ) .

« لقد قضيت اتعس سنة في حياتي . ملفوفا بوجع لا افهم منه شيئا . جمدني فوق القصائد التي بدأتها بيأس لا يثمر » .

وفي ١٤ تشرين الثاني سنة ١٨٦٩ اعلن انه سيصرع المارد القديم للعجز ويمرغ شعره في ايجيتور . وهذه القطعة هي اكثر كتابات مالارميه هيغلية ، ومنطقها الذي اريد له ان يكون شديدا ، يبرر انتحارا ليس بعده انبعاث خلاق من اي نوع كان . وفي ذلك التتابع من الرسائل ( بين ١٨٦٦ و ١٨٦٩ ) حيث يعبر بفوضى كبيرة ، عن حالات من القلق الكئيب ، واحلام العظمة ، ومزيج من التفسيرات الشخصية او الماوراء طبيعيه او الطبية ، لا اجد شيئا من هذا التسلسل البدائي الذي حاولوا ان يفسروه به : فقدان الايمان المسيحي ، ثم الحصول على الايمان الهيغلي .

هل يقال ان مثل ذلك الانقلاب كان يستلزم ان ترافقه اضطرابات كبيرة تقلقل مصيره ؟ لنتفحص اذن القوى التي كانت تتعارض في ذلك الخلاف الروحي : لقد قيل لنا مرة بعد اخرى ان مالارميه فقد الايمان في تموز سنة ١٨٥٩ بعد وفاة هارييت سميث ثم : بعد وفاة جديه ، ثم عندما كتب : ضجر من الراحة المرة ، ثم لما الف : الفتحة القديمة ( شتاء ١٨٦٥ - ١٨٦٦ ) . ان قوة مثل هذا الايمان كان يجب ان تكون مهتزة عندما تحدث مالارميه بجملة وحيدة عن ذلك الطائر القديم والخبيث الذي قصي عليه لحسن الحظ ، وعن الله ، ( ١٤ ايار ١٨٦٧ ) والقوة المحفوظة في جناحه العظمي . ان الهاً كهذا يجري الحديث عنه سرعة

وبشكل عابر لا يمكن ان يكون موضوع ايمان واع قوي . اما بالنسبة الى المنطق الهيغلي ، الطرف الثاني في ذلك الخلاف ، فهل ننسب اليه ميزة خلاقة اكثر ( لا اقول بحد ذاتها ولكن في فكر مالارميه في ذلك الوقت ) ونحن نراه يتجسد في ايجيتور وهو بطل ظاهرة موضوعها كما يرى المؤلف ، شيطان العجز وخلاصتها : الانتحار ؟ لا يمكن ان ننسب تسلط فكرة العدم التي ابرزها مالارميه حينئذ ، والافكار السلبية ، والخوف من الموت ومشاريع الانتحار الى الحزن الناتج عن هجره دين طفولته . كما انه لا يمكن ايضا ان ننسب الى مجرد تلاعب بسيط كلامي بالديالكتيك الواعي ، القدرة العجيبة على شفاء انهيار شديد بارز بذلك المقدار . ان ذلك معناه الخلط بين جميع الميادين النفسانية . واني لأسمع جيدا التحذير الذي اطلقه ميشو عندما يذكرنا ، وهو يشير الى رينه غينون René Guenon ، بان المعرفة الحقيقية « تتطلب تمثيلا للموضوع مع الغرض » ( صفحة ٦١ ) ، غير اننا نكون قد فهمنا غينون فهما سيئا اذا تخيلناه يخلط آلام مالارميه والتفسير الفلسفي الذي يعطي لها ، مع تجربة ما وراء طبيعية ـ الزين Zen ـ عيشت ووجهت . كما انه لا يمكن النظر بشك اقل الى بعض محاولات اليوغا غير المنطبقة على القواعد التي يظهر ان مالارميه مارسها : « عندما شعرت باقصى الم في الدماغ يوم عيد الفصح ، لشدة ما اعملت الدماغ وحده ( مثارا بالقهوة لانه لا يستطيع ان يبدأ بدونها ، واما اعصابي فكانت متعبة جدا دون شك لكي تتمكن من ان تتلقى تأثيرا من الخارج ) حاولت ان افكر بواسطة الرأس ، وبمجهود يائس شددت اعصابي ( عن طريق التنفس العميق ) بطريقة تحدث اهتزازاً مع

الاحتفاظ بالفكرة التي كانت تشغلني حينئذ . والتي اصبحت موضوع ذلك الاهتزاز او احساساً وباشرت بقصيدة حلمت بها طويلا بتلك الطريقة » .

١٧ ايار ١٨٦٧

وأصل بذلك الى النقطة الأكثراهمية في نظري، فانا في الواقع اعتقد بتجربة روحية للفنان ، وبشكل خاص لمالارميه . ولكنها تختلط كما يخيل لي ، مع الابداع الفني . الشاعر ليس لا متدينا ولا فيلسوفا ـ او فقط انه كذلك بشكل غير مباشر ، ومن بين ظواهر اخرى اهم . اما في الاساس فهو شاعر ويقوم على تلك الخريطة بدور الوجود والخلاص . وبعدما قلت ذلك وآخذا بعين الاعتبار التحولات الضرورية ، شبهت انا نفسي تجربة مالارميه الشعرية بتجربة تاوTao الماوراء طبيعية . ولكن النوبة بالتدقيق اوقفت التجربة . فلم ينتج مالارميه في تلك المرحلة الا القليل ، بينما ان المخاطر التي اجتازها كانت بارزة . لا شيء ( خارج موقف فلسفي مسبق ) يسمح لنا بان نرى في ذلك شيئا آخر غير خنق الحياة والشعر . ثم جاءت اسباب مادية فعدلت من ثم الوضع : ولادة ابن ، التعيين في باريس ، تحسن المدخول ، لقاءات ومبادلات ، حبه لميري Mery ، والمركز الرفيع اخيرا ( ولكن المبني على مؤلفاته الفنية اللاحقة لسنة ١٨٦٦ ، ولم يكن هولسمانس ولافرلين يعرفان غيرها عندما قدم الاول « للايسنيت Esseintes وقدم الاخر « للشعراء الملعونين » Les Poétes maudits ) . اما الشعر لدى مالارميه فبقي مهتما بنفسه ، لا بالايمان المسيحي او بهيغل . واذا تفحصنا المسألة الاساسية لعدم الموت ، نجد ان

مالارميه بحث عن حل لها انطلاقا من فنه ، انه لا يبدع قصائد للتعبير عن رأيه بل يؤمن بكل ما توحي له الرغبة في ابداعه . فهو يلغي موت الرسام رنييو وموت ابنه اناتول بالحلول فيهما ، ويمنح الخلود للشاعر او لآثاره . انه يخوض هكذا ضد الموت « حربه » تاركا للعدم سائر الناس والعالم « الذاتي » الشهير . وقد نقل الينا رودباخ المحادثة التي اجراها مالارميه حول هذا الموضوع اواخر حياته مع « ج . هـ . روسني » Rosny وكان هذا الاخير يؤيد نظرية ( كانت علمية حينئذ ) الهرم والجريان الكونيين في الزمن . ويسأل : هل ان مالارميه بدوره كان يؤمن بعدم الموت : فيجيب الشاعر :

« لا اعرف ، الرجاء عندي قليل ولكني اتصرف كأني اعيش ابدا . لانني ابحث في كل شيء عن تركيبSynthése ، كوني اتبع بعض الرموز التي يمكن ان تفسر اللانهاية .»

حتى انه جابه روسني باعتراضات علمية كوجود قوانين وعدم امكانية تحطيم الجواهر الفردة فرد روسني بان القوانين ناتجة عن الانحرافات ، وان الجواهر الفردة ليست بالتأكيد غير قابلة للتحطم . فقال مالارميه ايضا : « عدم الموت يتطلب ان نكون بشكل او آخر مصغرا عن الكون » . اننا نرى فيما سبق دفاعه ضد الم الموت ، المشاركة مع الغرض اي ان الشعر بالنسبة اليه ينقذ الانسان او بالحري الجزء من نفسه الداخل في تلك المشاركة . ينظر الى الشعر كانه سفينة نوح ، وهذه الفكرة كفكرة التماثل بين ( الميكرو كوسم ) اي العالم الاصغر ( الانسان ) وبين العالم

الاكبـر ( الماكرو كوسـم ـ الـكون ) ، تشـكل قسما من التقليد الدينـي العميق : نوح مثله مثل لوط ، ومثل اورفيوس رمز للانسان الذي ينقذ من الهـدم الشيء الاسـاسي بعملية متوسطـة بـين الخلـق المطلـق والتكاثـر الحيواني . وهكذا نجد مالارميه منذ مراهقته حتى موته دائم الايمان عمليا بدين شعري عمله الاساسي التشـارك مع صورة بكر . ونجـد الرمـزية نفسها ليس فقط في الميثولوجيا ( ما وراء الطبيعة ) اليونـانية او التـوراتية ولكن ايضا في اوديب ذي العامود (Œudipe à Colonne ) او في « نهاية ساتان » (Fin de Satan ) . وينضم مالارميه اليها لان تركيبه النفساني يشبه تركيب شاعر . وباختصار انه يحتفظ بمبدأ عدم الموت كي يبقي الجمال خالدا . وهكذا يظهر فيه شعور ديني تماما ولا عقلاني بالقيم الجمالية التي يجب ان لا نخلط بينها وبين دين كوني ، ولا بينها وبين فلسفة هيغلية او اقل انسانية خلطا كبيرا على الاقل . ولكن هل ان دين الجمال هذا كان اضعف عند مالارميه قبل النوبة مما هو بعدها ؟ لا اعتقد ذلك ابدا . هل يقال ان تلك النوبة نقته من ادرانه ؟ كتب ميشو انها خلصت مالارميه من «مركبات نقصه وتصوراته» فاذا كان الامركذلك فلماذا اذن نجدها في : عرس هيروديا ، وضربة الودع بعد ذلك بثلاثين سنة ؟ ولماذا يبقى ذلك العدد من النصوص العائدة الى عصر باريس مرتبطا بواسطة منافذ مشتركة مع الاثار اللاحقة لسنة ١٨٦٦ ـ الحـي الطاهـر ، النشيط الجميل اليوم ، يهرب منتصرا ، اي نسيج حريري في مغاور الزمن هي ( التريبتك ) اللوحة الثلاثية الخ . . . ان نوبة سنة ١٨٦٦ لم تأت بالضوء ليخلف الظلام . بل جاءت تخنق وتعدل مسيرة ابداع مستمر .

اذن من الواجب درس الشاعر شهرا بعد شهر ومن وجهة النظر الصارمة لتوازن بين الحياة الخارجية والحياة الداخلية ، فاذا فعلنا وجدنا الخطوط الرئيسية للنوبات السابقة الظاهرة بشكل اساسي في تلك المقاومة للاندفاع المبدع ، وذلك الجمود امام الورقة العذراء التي يحميها بياض لونها ، والمقاومة والجمود وصفهما الشاعر مطولا ناعتا اياهما بالعجز . يمكننا أن نجرب فهم تلك الصعوبات الاولى ، فهي تأخذ شكل ملل بودليري التعبير من نوع واحد ولكن مع تنوع جمالي . ملل تعني من الناحية ( الايتمولوجية ) الاشتقاقية « حالة حقد » . خلال النوبات الاولى بين سنوات ١٨٦٢ و١٨٦٦ يظهر ان الحزن ناتج خاصة عن الاحتكاكات مع الواقع الخارجي ، ولقد سبق لنا ان تحدثنا عن نوبة لندن ، وبعدما هدأ ذلك النزاع الاول على اثر انتقال الزوجين الى الاستقرار في تورنون ، تفجرت العداوة بين مالارميه وبين المحيط :

« . . . هنا ، لا اريد ان اتعرف الى احد . سكان المدينة السوداء التي نفيت اليها يعيشون في علاقات حميمة مؤثرة جدا مع الخنازير الى درجة لا تتركني الا فزعا منهم . الخنزير هنا روح البيت كما هي الهرة في مكان آخر . حتى اني لم اجد مسكنا لم يكن اسطبلا » . ( ١٢ كانون الاول ١٨٦٣ ) .

والاتصالات مع الزملاء كادت تكون معدومة :

« ابدا ، لا افتح فمي لأكلم انسانا » ( كانون الثاني ١٨٦٥ ) .

والسعادة في نظر مالارميه لا تعوض عن تلك الوحدة :

« ستقول لي ان لدي ماري : ماري انها انا ، واني ارى نفسي في عينيها الالمانيتين . وهي نفسها تعيش خاملة مثلي ، وابنتي جنفياف رائعة لأضمها بين يدي خلال عشر دقائق ، ولكن بعد ذلك ؟ ( . . . ) لا املك في قلبي ما يكفي من السلام للنظر الى ماري وجنفياف بقلب سعيد ، وحتى اصدقائي ، انتم كلكم اخشاكم كأنكم قضاة . ( التاريخ نفسه ) .

الصلة الحقيقية مع العالم لا يمكن ان تتم الا من خلال الاصدقاء الكتاب الذين ليسوا قضاة ـ بينما ان اللقاءات الادبية كانت نادرة والشوق اليها يعذب مالارميه بوضوح . وبالمقابل ان الصعوبات على حدود الحلم لم تظهر الا ببطء . . وضجر من الهدوء المر التي نظمها سنة ١٨٦٤ سبق ان كانت انعكاسا جليا لتلك الصعوبات . ففيها يحلم مالارميه بتغيير الخيال لا الواقع . غير انه عندما يشق : الفتحة القديمة لهيرودياد يصادف الحلم المعادي . والاتفاق الصلبLe Pacte dur لا يتطلب كما يظن غالبا ، كمالاً تقنيا خاليا من الشوائب تقريبا : ونسارع الى القول ان الشاعر لا يدرك ذلك الكمال الجديد الا بجهد تجربة شعرية على شيء من العمق عاشها باخلاص . الغوص لا التكنيك قاس . ولكن مالارميه يتراجع في الغالب في الهدوءالمر، ففي سنة ١٨٦٦ يبدو ان الظاهرة الجديدة هي التالية : التراجع اصبح مستحيلا فيجب اتمام الواجب ، والغوص وحيدا والى اعمق اعماق الخيال . بينما ذلك الحلم كابوس : يدفع الى الانتحار الجنوني بهدوء في ايجيتور والى الغرق في ضربة الودع او الى العذاب في القديس يوحنا التي كان قد صممها في الطفل الفقير الشاحب والتي حتم

ظهورها : عرس هيروديياد . ولنقل بلغة عالم النفس ، ان على الحلم لكي يكتشف في اللاوعي منبعا للطاقة الشعرية الصالحة للاستثمار ، ان يتراجع الى مستوى مفعم بالسادو- ماسوشية . وبما ان الغلبة كانت للماسوشية فان كل شيء حدث في الواقع كما لو ان مالارميه كان يتوقع مصير نيرفال او فان غوغ . اصيب بهلع في بادىء الامر ففسره فكره الواعي على طريقته بمستوى مزدوج : عقلي وجسدي : كتب الى كازاليس في نيسان سنة ١٨٦٦ .

« . . . في نحتي للابيات حتى تلك النقطة لقيت هوتين ، دفعتاني الى اليأس : الواحدة هي العدم ( . . . ) واني لا ازال متضايقا جدا الى درجة تجعلني لا اؤمن حتى بشعري فاعاود العمل . . . والفراغ الآخر الذي وجدته هو الفراغ في صدري . انا في الحقيقة لست حسن الحال ، ولا استطيع ان اتنفس طويلا » .

وهناك عناصر جديدة خارجية ساعدت على استعجال النوبة : نقله الى بيزانسون ، الضائقة المادية ، البرد الجليدي ( اعيش كأنني في ممشى ) غير ان اصل السويداء الهائلة التي المت به كان هذه المرة داخليا . وقد ناقشنا فيما سبق الرأيين اللذين ابديا في هذا الصدد : الواحد طبي والآخر ما وراء طبيعي . اما الرأي الذي اقترحه والذي سأشير اليه فقط اذ سيصير شرحه فيما بعد عند درسنا التطور في الابداع عند الشاعر ، فهو يختصر بما يلي : الابداع ينطوي على مخاطرة جنونية عندما يدفع الى النقطة التي لا يستطيع فيها الفنان مراقبة اتصالاته مع اللاوعي . وفي حالة مالارميه ،

باعتبار ان هيروديا‌د موضوع بحث ، نخمن ان هذه النقطة الحساسة قد بلغت عندما عبثت الصورة البكر في الخيال بالعدوانية الخبيثة . مما عبر عنه مالارميه عندما كتب :

« لقد ارتكبت خطيئة رؤية الحلم في عريه المثالي . بينما كان علي ان اكدس بينه وبيني سرا من الموسيقى والنسيان . اما الآن وبوصولي الى الرؤية الصافية لعمل نقي ، فقد كدت افقد العقل ، ومعنى الكلمات الاكثر شيوعا » .

( ٢٠ نيسان ١٨٦٨ )

وذلك الخطر قد تعرض له دائما ، فاللازورد منذ سنة ١٨٦٤ يشهد على ذلك . اما هيروديا‌د فتثبت نهائياً الصورة المخيفة التي تصل الى مستوى القساوة والتضحية ، الى مستوى الهوتونتيمورومينوس Heautontimo-roumenos اي السادو ـ ماسوشية . الخطيئة التي اتهم بها مالارميه نفسه في العبارة الواردة اعلاه هي خطيئة القديس يوحنا نفسه ، والعته يتناسب مع قطع الرأس .

ان نزوة كهذه تقود حثيثا الى الانتحار ، الذي تحاشاه مالارميه ، منطلقا ليعيش حياة من الصلات البشرية . وهذا الاتجاه سبق ان ظهر في افينيون ولكنه ازداد بالطبع في باريس ، مما ادى الى عودة التوازن ، غير ان الصلات مع الخيال اخذت تتباعد ، والابداع اخذ يقل او يتهرب من الاعماق الخطيرة ، انما نشهد حركة معاكسة تعم السنوات العشر الاخيرة من حياته . فرغم المظاهر ، وكما لاحظ فاليري نجد وحدة مرة الى درجة

كافية قد اطبقت حول الرجل . وكما في سنة ١٨٦٦ كان سببها اندفاع يائس نحو التخيل . وان ضربة الودع ، وعرس هيرود ياد والكتاب تستعيد المواضيع الخيالية الخطيرة ، التي اكتشفت من سنة ١٨٦٦ الى سنة ١٨٧٠ اي في الوقت الذي لامس فيه مالارميه العته . ورغم ان عناصر كثيرة قد تعدلت خلال السنين ، مما يجب اخذه بعين الاعتبار فان التذبذب دائما في التوظيفات الكبرى للطاقة ، بين الواقع والخيال يرافقه هاجس كبير لتجنب نوبات السويداء القاسية جدا ، وهذا الهاجس هو الذي طبع وجود الشاعر وحياته الداخلية .

## « العمل المبدع »

الشعر ذلك العلم الذي حلم به فاليري ، لا يتأتى لعقول اصحابه الا ببطء . ولا يعجب لذلك ، من عرف صعوبة الابحاث وخاصة التركيب . نحن ابعد من ان نحدد تحديدا يتصف ببعض الدقة التجريبية البعيدة عن اللفظية ، عملا انسانيا مبدعا ليس عمل مالارميه الا حالة خاصة منه ، مما يفرض علينا اذن شيئا من التواضع . غير ان لنا الحق بافتراضات يحتاجها البحث . ورغم ان التنفس وتفسير التنفس تفسيرا صحيحا عمليتان مختلفتان جدا ، يبدو صحيحا هنا ايضا اتخاذ الآراء التي توصل اليها مالارميه بعد تفكير عميق في فنه ، كنقطة انطلاق .

انه لكي يفسر نفسه بنفسه ويبرر نفسه ، اخذ طبيعيا في بادىء الامر ، بعين الاعتبار قضية اللغة ، ولاحظ انه توجد لغتان محكيتان : لغة السرد ، ولغة الابداع الشعري .

«هناك رغبة لا يمكن انكارها في عصري تقوم بسبب الميزات المختلفة على فصل الحالة المزدوجة للكلام : خامة وفورية هنا ، واساسية هناك .

التأليف ، والتعليم ، وحتى الوصف كل منها حسن وحتى كاف ايضا لكل انسان لتبادل الفكر الانساني ، ولان يأخذ من يد الغير او يضع فيها بهدوء قطعة من العملة . ان الاستخدام البدائي لاسلوب الخطابة يضر بالريبورتاج العام الذي يسهم ـ باستثناء الادب ـ في كل شيء يجري بين جماعة الكتابات المعاصرة » .

ومثل تلك الفكرة رغم انها تافهة في الوقت الحاضر تظل سيئة الفهم وينساها الكثيرون من ذوي العقول الممتازة ، ويمكن ادراكها باكثر سهولة اذا قابلناها مع الرسم وقسمته المألوفة اليوم الى رسم تشكيلي وغير تشكيلي . وفي الواقع اننا نملك تبعا للاهتمام بتمثيل الاشياء الخارجية ، سلما يتدرج من الريبورتاج الفوتوغرافي الى التأليف المسمى خطأ « تجريدا » والذي لا يمثل في الظاهر شيئا الا نفسه . وهذا الاخير يبدو حينئذ بالنسبة لكثيرين احجية ، وخاليا من المعنى ، بمفهوم ان « المعنى » محدد بانه عبارة عما يربط بين الرمز والشيء المعني . وتلك الاحجية تتبخر اذا سلمنا بان شخصية الفنان تشكل واقعا آخر ، مؤلفا مما يمكن تسميته « اشياء داخلية » يمثلها « التأليف التجريدي » فهو اذن ذو معنى ولكنه معنى موجه نحو الشخصانية . وهكذا فان كل عمل فني كائن من لغة يعكس بنسب مختلفة الواقع الخارجي والداخلي . ولنسارع الى الملاحظة بان شعر مالارميه في سلم من ذلك النوع لا يشغل ابدا موقعا متطرفا ،

فبصفته « رساما » بقي « تجريديا » متدرجا من الانطباعية الى التكعيبية . وبمعنى آخر ، كانت عباراته تحافظ على معنى خارجـي ، يضمنـه هيكل نحوي يحافظ على كيانه كهيكل الاسلوب العادي للبحث العلمي ، وهذه الظاهرة مهمة اذ انها تتضمن فيا تتضمن امثولـة من امثـولات النقـد : نخون مالارميه اذا انصرفنا عن فهمها لانه اراد ان يكون مفهوما بالمعنى المعتاد والسائر للعبارة . غـير ان النتيجـة الجمالية لم تكن اقـل ، ففـن مالارميه لا ينفصل عن الواقع الخارجي ومنطقه الخاص ومالارمه لا يبالغ في استعمال لغة خيالية وسوريالية بل يستعمل اللغة العادية ولكن ملتوية ومعدلـة حتـى تبلـغ حدود الانفصـام دون ان تصـل اليه . فالغمـوض الفاضح جدا نادرا ما يذهب الى ابعد من « تشويه » الاطار لدى سيزان Cezanne . وسيجد القارىء في شيرر Scherer ( التعبير الادبي في عمل مالارميه الفني ) درسا رائعا عن تلك الالتواءات ذات التأثير غير المنتظر في غالب الاحيان والذي لا يتناسب مع التعـديل الحاصـل : وشـيرر يعيد السيطرة الممنوحة للاسماء على الافعال الى تأثـير الايمـان بالقـوى الخفية بشكل خاص . وكان مالارميه بالتأكيد بعد نيرفال ، وبودلير ، وبلزاك ، وغوتيه ، وفيليه ، ومن خلال قراءة اليفاس ليفي Eliphas Lévi متحسسا بالتيار المنتشر في القرن التاسع عشر . ولكن مؤثرا خارجيا من ذلك النوع الى جانب ذلك التحول الداخلي للغة التي يتطلبها الشعر ، يعتبر حادثا عارضا . وان التعديلات التي لاحظها شيرر تسجل في سياق تحول اكثر اتساعا . اللغة بكاملها تدور بمقدار ربع دائرة ، وتغير هدفها . وبدون ان تقاطع منطق الواقع ، تمزجه مع منطق الخيال . وهكذا تتحـرك آلـة

التعبير كأنها على مضرب اكثر موسيقية . وقد شعـر مالارميه بذلك باكرا جدا ففي سنة ١٨٦٦ كتب الى كوبيه Coppée :

« . . . الى ذلك علينا ان نهدف وخاصة ان الكلمات في الشعر ـ وقد اصبحت بحد ذاتها كافية الى درجة لا نحتاج معها الى تأثير من الخارج ـ تنعكس بعضها على البعض الآخر الى ان تنتهي الى غير لونها الطبيعي وانما الى مجرد تدرجات سلم » .

لاحظ : ان التأكيد لا يتناول علاقة الكلمة مع الشيء الـداخلي او الخارجي ، الذي هي رمزه ، وانما علاقـة الـكلمات بعضهـا مع البعض الاخر ، ومن هنا يأتي استقـلال الشعـر الـذي يتعلـق وجـوده بتناسقـه الداخلي ، ـ وبالحقيقة ـ باللغة . وفي المعنى نفسه ، يتحدث مالارميه عن اخضاع المبادرة للكلمات وبما انـه لم يكن موسيقيا على درجـة كبـيرة من العمق ( منع تقريبا جنفياف من العزف على البيانو ) فقد فضـل تشـبيه الكلمات بالحجارة الثمينة بدلا من الألحان :

« الاثر الفني الصافي يتضمن اختفاء الشاعر تعبيريا ، مخضعا المبادرة للكلمات التي تعبأ عن طريق تصادم عدم المساواة بينهـا ، انهـا تشتعـل بالانعكاسات المتبادلة كدفقة من النار الافتـراضية موجهـة الى الاحجـار الثمينة ، حالة محل التنفس الذي يمكن تصوره في النفحة الموسيقية القديمة او التوجيه الشخصي الفرح للجملة » ( ازمة الشعر ) .

الصورة رائعـة ، وهـي لا تبعدنـا الا ظاهـريا عن صورة المضرب الموسيقي ، الدفقة الافتراضية للنار تتوافق تماما مع ايقاع تنتصر فيه الآلة

الموسيقية نفسها اكثر من الموسيقى . وهي قد افترضت بتأثير تجربة الانعكاسات ( الحسية او الموسيقية ) المتراكضة من بيت الى بيت ، وبتأثير الملاحظة الحرفية . ان انتاجها يتطلب بعض الالتواء في الكلمات والقبول بالاستعارات التي تجعلها مزدوجة المعاني ، تلمع في اتجاهات مختلفة ، ومن هنا كان البحث عن المعاني والتعابير غير الاعتيادية التي تستأثر بالانتباه ، اكثر من البحث عن الكلمات .

ولكن وراء كل ذلك ـ نكرر ـ يوجد تسرب منطق الحكم الى اللغة العادية وتحولها الى مضرب موسيقي . والحق يقال ، ان كثيرا من الطرق الشعرية المنسقة سبق لها ان كانت طليقة التحول : الاستعارات ، التلميح ، الرمزية ، التحريك ، المبالغة الخ . . . وعدا ذلك يبدو ان تلك الفكرة البدائية ، العجائبية ، الغريبة عن المعرفة العلمية للعالم ، قد اخترقت عاموديا تفكيرنا ومعادلاته الافقية لتجد نفسها فوق في تلك اللامعقولات العليا المؤلفة من الحدس الخيالي ، والموسيقى واخيرا الاعجوبة . كل عمل شعري يخلط قليلا من غرائبه بالنحو النثري المشذب بدرجات متفاوتة من الجودة ، وكان مالارميه يلجأ اليه كثيرا لكي لا يتهم بانه غريب الكلام .

الملاحظات السابقة والتي اختصرتها كارها ، يمكن ان تكون كافية لكي تجعل القارىء يدرك تفرد حالة مالارميه ، فهو يجعل الحلم يسرب لا خياله كما كان يفعل نيرفال او ريمبوRimbaud ، ولكن لغته ، حتى النقطة التي يمكن بعدها لخيط المنطق العقلي الذي يضمن له ذكاء القارىء

ان لا ينقطع . وهكذا ينقل الى الميدان المهني النزاع الذي يجعل الواقع والحرية يتواجهان مبدئيا في كل انسان ، الامر لا يتناول مأزقا كما قيل ، بل توازنا لغويا قلقا جدا . كان فاليري وكلوديل يقبلان بمنطق خيالي قليل جدا اما الذين يؤمنون باكثر قليلا ، فعليهم في الواقع ان يتخلوا عن فكرة تمكن الآخرين من فهمهم . ويمكن ان يكون هذا التخلي حتميا حين يكون التوتر بين لغتين اساسيا للشعر .

غير ان مالارميه لم يكن يعرف معرفة دقيقة وواعية ، بوجود منطق للخيال ، وان احدا لم يعرف به قبل فرويد Freud ثم جونغ Jung . وهكذا فهو عندما انعكس على فنه ، لم يع ذلك ، مما يعتبر سببا ممكنا للخطأ . مثلا اكتشف بسرعة شديدة ان على كلمات مضربه الشعري ان تعبر لا عن الواقع بل عن الشعور :

« . . . واخيرا باشرت بقصيدتي هيرودياد هلعا ، لانني ابتدع لغة يجب ان تنبع حتما من شاعرية جديدة جدا يمكنني اختصارها بهاتين الكلمتين : ان ارسم لا الشيء ، بل التأثير الذي يحدثه » .

انه ، تقنيا ، يؤسس هكذا مذهبا انطباعيا في الادب يكون فيه تبخر الواقع ليس مدينا بشيء للفكر المجرد .

هؤلاء الحوريات اريد ان اخلدهن
كان صافيا جدا
تجسدهن الخفيف الى درجة يتطاير معها في الهواء
مثقلا بنعاس كثيف .

هل احببت حلما ؟
ان شكي ، وهو تراكم ليل قديم يكتمل
في عدد من الاغصان المرنة ، الساكنة
في الغابات الحقيقية وهي تثبت ، مع الاسف انني اهدي
الى نفسي وحيدا كانتصار ، خطأ الورود المثالي .

واذا كانت الجوريات والغابات قد فقدن حجمهن ليصبحن « تجسيدا خفيفا ونوما كثيفا » فذلك لان الشعر يحوم بين الخيال والواقع . فلا دور للتجريد ولا للنقاء غير انه بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ كتب بصدد موضوع اللغة الثانية دائما :

« ماذا ينفع العمل الخارق على نقل حادث طبيعي الى حالة اختفائه المنتفضة تقريبا ، تبعا للعب الكلامي ، اذا لم يكن لينطلق منه المفهوم الصافي الذي لا يعيقه تذكر قريب او مجسد .

اقول زهرة ! وخارج النسيان حيث صوتي ينبذ كل اطار بصفته لا شيء غير الاكمام المعروفة ، ويرتفع آليا ، وفكرة ، وعذبا بعيدا عن كل الباقات » .

وتستنتج التعليقات من ذلك ان العمل الشعري نفسه كان يقوم بالنسبة الى مالارميه على تحويل الواقع المحسوس الى افكار مجردة ، مما يعتبر لعبا على كلمة « افكار » فاذا لم ندخل افلاطون وهذا العمل مما يعتبر شيئا خارج الموضوع ، واذا اعتبرنا « زهرة » اسما نكرة لا اكثر ، فان

التجريد الذي يمثلها ليس اكثر شاعرية من الوردة او القرنفلة وهما صورتان اكثر محسوسية . اما اذا كان الامر على غير ذلك ، واذا كان الجمال ينمو مع التجريد بحجة « النقاء » فان مفهوم « العنصر المنتج » الاكثر تعميا من مفهوم الزهرة ، يسمو موسيقيا اكثر ايضا . يجب ان نتلافى حتى ظل مثل ذلك الخلط بين التجريد والفن . « الفكرة » عند مالارميه تعني « الكلمة » ولكن متمتعة بقوة خارقة ، تعبيرية ، مجددة للشباب بل وخلاقة ، كالفعل الديني . « وكلمة من مثل ذلك القبيل » لا تحصل على تلك المقدرة وذلك البريق ، من بعض التعميم العقلي ، بل من مكانها في البيت حيث بقية الكلمات تسمو بها بالنغم كدفقة من النور او كلحن « ينشد » انشادا عجيباً باحتكاكه مع بعض الالحان الاخرى .

« البيت الشعري الذي من عدة نغمات صوتية يعيد صنع كلمة كاملة جديدة غريبة عن اللغة وكأنها تجسيد يكمل ذلك الانعزال للكلام ، نافيا نفيا كليا الصدفة التي تبقى للعبارات رغم التكلف في اعادة سقيها المتعاقب في المعنى وفي الرنة الموسيقية ، وهي تحدث لك تلك المفاجأة في انك لم تسمع ابدا مثل تلك الفقرة العادية من البلاغة ، وفي الوقت نفسه تحدث تذكرا مبهما للشيء المسمى اغتسالا في مناخ جديد » .

( ازمة الشعر )

ها نحن اذن نقاد الى فكرة « الانعكاسات المتبادلة » ، المؤدية الى التنظيم ضد الفوضى ، ولكن على طريقة الحياة او الموسيقى اكثر منها على طريقة العقل . يجب العودة اذن الى التجربة المهنية للشاعر في تفسيرها

ونقل نبرتها من التجريد الى الخيال ، ومن الذكاء الى القلب . ومالارميه يتيح لنا ذلك في جملة سبق لي ان ذكرتها :

« هل يعرفون ماذا تعني الكتابة . انها ممارسة غامضة جدا وقديمة يرقد فيها معنى اعجوبة القلب » .

وان منطق الخيال هو بالاساس عاطفي ، ونصل بذلك الى الميدان النفساني المعقد ، وهوما لا استطيع الخوض في تجربته ، وانما اقول فقطما يلي : من جهة ، الطاقة العاطفية تأخذ مصدرها من التناقض بين الحياة والموت ، ومن جهة اخرى ، تربح في المشاركة بين الأنا واللاأنا . والعمل الفني ذلك الكائن اللغوي ، يظهر هكذا من الزاوية العاطفية كهدف مشاركة ، يبدو ان وظيفته الخاصة حماية الحياة النفسية من اليأس الذي تجلبه معرفة عوامل الهدم : مرور الوقت ، والوحدة والفوضى . الشعر يعوض ما في الخضوع للمحيط من مقتل ، وتعوضه بالسيطرة الارادية الممنوحة للخيال الشخصي اوكما يقول « كريس » بالجنون الموجه . ونرى ان ذلك يتوافق مع الموقف الذي اتخذه مالارميه في ميدان اللغة نفسها ، فهو بدون ان يهجر منطق الواقع اي النحو ، يزيد اكثر من اي شاعر قبله من حدة المنطق اللفظي المجرد . مع الملاحظة جيدا ان الامر ليس جمعا بل تركيبا ، والعملية موجهة لا من قبل العقل ، ولكن من قبل الكائن الذي يزن الحياة والموت في كل حالة ، وفي كل شيء ، وفي كل كلمة :اللحن .

وبعض العبارات التي كتبها مالارميه عن فنه قد سمحت لنا ان نتخيل ماذا كانت تعني له كلمة : كتابة . وآمل ان اكون قد قربت الى الادراك كيف ان الشاعر لا يتكلم مثل اي رجل آخر ، ولماذا لا يتكلم

مالارميه كأي شاعر آخر وبما ان كل بحث اكثر تنظيما هنا يعتبر غير وارد ، فاني افضل ان ابحث عن طريقة مناسبة تقودنا من هذه الملاحظات الى تحليل مختصر كهذا التحليل ولكن اكثر محسوسية للاثر الفني وتطوره . فالمشاركة على المضرب بين الأنا واللاأنا ستبقى فكرتنا الرئيسة ، فهي التي يجب ان توجه التحليل ولكني افكر باختصارها قليلا . خذوا مثلا « الطبيعة الميتة » الموصوفة في ثلاثيات قطعة شعرية مشهورة :

ولكن لدى الذي الخيال عنده يتلون بلون الذهب

ينام عود حزينا
في داخل الجوف الفارغ الموسيقي
كما انه لا يمكن لطفل ان يولد
خارجا من فتحة ما
في بطن آخر غير بطنه .

يوجد هنا جملة قابلة للاعراب النحوي تحدثنا عن آلة موسيقية غير انها مشوهة تشويها غريبا ، فأطرها المحوة في بعض الامكنة تصبح في الامكنة الاخرى خالية من المعنى ، وهناك اوزان داخلية تربط الكلمات كأنها انعكاسات ، واخيرا فيها استعارة تشبه العود بامرأة حامل وفيها المشبه به ليس الا خيالا من وحي الشاعر . كل ذلك يبقى في نطاق الاسلوب ، وبالمقابل فان الرجاء بان يكون العود حقا الام ، يعود الى نطاق منطق الاحلام حيث يؤلف جمع الاثنين منهما في واحد ( لا تشبيه واحد بالآخر ) وسيلة من وسائل التعبير الكلاسيكي تتضمن الموافقة على

عقم المعنى ، وبتلك الثغرة المفتوحة هكذا يمكن التخمين ان صورا وتأثرات عميقة جدا تتدفق مسرعة : كصورة الام الميتة ، وشؤم المصير الجسدي ، والرغبة في الهروب خارج الواقع ، واغراء العدم . ويتطلب تحليل محترم ان نقف عند كل كلمة من كلمات القطعة وقد سبق لها ان اصبحت ظلالا ، وفي سياق سلسلة التورد ، عند كلمات اخرى توحي بظلال اخرى في قطع فنية اخرى . وبذلك نخوض ميدان وسائل التفكير ويجب القول حقا وسائل لفظية ، استعارية رمزية ومأساوية ، وعدا ذلك فنحن لن نتأخر عن الملاحظة ان طموحات شبه عجائبية ترتفع من تلك الاعماق . لان ذلك العود ذا الجوف الفارغ الموسيقي يبقى بدون اي ريب الوسيلة الموسيقية المقدسة للصمت . وباختصار اننا نرى انه يمكن التطرق بدرجة ما الى تحليل المنطقين معا ، ولكن ما هو الثمن المطلوب لتلك التوسعات ولذلك الشعور بعدم الكفاية ! اني اقترح لذلك على القارىء طريقة اكثر ايجازا ، واذا قلت ان من بين الثلاثيتين اللتين يتناول بهما شيئا حقيقيا ، يعتبر العود ـ غرض الخيال ـ وتكون الام بالتالي دون شك ، الشيء الميت ، اكون على الأقل قد بينت للقارىء الاتجاه الذي يجب أن يسير فيه على المضرب اللفظي ليبحث عن التوافق والمشاركة بين الأنا واللاأنا . وبعد ذلك ، نسهل مهمتنا اذا قلنا بعض الكلمات عن الأشياء الداخلية والخارجية التي نجدها غالباً في آثار مالارميه الفنية : الأولى مستوحاة بأكثرها من الحياة اليومية للشاعر ، فمثلاً الغرفة التي كان يعمل فيها ليلاً قد أصبحت مألوفة لدينا وهي عبارة عن غرفة فارغة تقريباً ذات نافذة ومرآة وقنديل وفي بعض الأحيان نار ، وبعض الأشياء الأخرى كالاثاث والستائر . وهذه الزينة المثال يمكن أن تتوسع الى المساحات

الخارجية كما يمكن ان تصبح قبرا . ولكل من الاشياء المذكورة اعلاه دور هام في المعزف المالارمي ، فالنافـذة مثـلا هي في نظـر مالارميه كما هي القديسة فيكتوار بالنسبة لسيزان Cézanne ، نجدها في الانشاء الفـرنسي سنة ١٨٥٨ ، وفي النوافذ سنة ١٨٦٣ ، وفي مشهد هيرود ياد والقديسـة سنة ١٨٦٥ وفي الفتحة القديمة سنة ١٨٦٦ ، وفي عدد من القطع الفنية التي كتبها بين سنتي ١٨٦٨ و١٨٦٩ ( ايجيتور ، الليل الموافق ، وفي الشرق القديم ) وفي قصائد مختلفة لميري ، Méry ، والنشيد الاخـير في المثلثـة Triptyque (حوالى سنة ١٨٩٨) حتى لا اذكر سواها . النافذة عنده تصبح مفعمـة بمعنـى رمـزي دون ان تبتعـد عن البقـاء شيئـا حسيا . وبعض العبارات التي تذكر فيها تمت الى الميدان اللفظي : مثلا تسرب الشمس الغائبة وصوت القديس من خلال النافذة الى غرفة هيرود ياد يشير الى فض البكارة المأساوي الذي ينهي العرس ، وفي المهرج المعاقب وفي الدلال الحزين ربما ، تشير النوافذ الى العيون . اما الرمزية التي تعطي للنافذة معنى ستار شفاف تخترقه بدرجة متفاوتة مجيئات وروحات بين الخيال والواقع او بين منطقتين من مناطق الخيال الاولى جالبة للسعد والاخرى للنحس ، فهي اكثر شخصانية .

ملاحظتان في صدد تلك الاشياء الخارجية تفرضان نفسهما علينا . اولا عزلتها وثانيا : لغزيتها . العزلة تطوقها ؛ والقنديل ، والمنضـدة ، والسرير مقدمة لنا بالحاح اكبر ( على طريقـة اشياء فان غوغ قليلا ) ممـا يتضمن « الاطار الواضح » من نقص يفصل الشيء عن الاخـرى . كما هي زهور « قطعة نثرية الى الايسينت » **Esseintes** .

هكذا ، ضخمة وكل منها
بشكل طبيعي ، تزينت
باطار واضح ، وثغرة
عن البساتين تفصلها .

يهتم العالم النفساني بهذا الفراغ وذلك الخراب الـذي يتضمنـه ، ويجب في الواقع القبول بان عدوانية المبدع ، التي لم تكن تستخـدم في الحياة النشيطة ، تستهلك ضد اجزاء الواقع التـي لا تتوافـق مع الخيال ( بينما ان الرجل النشيط يمحو من خياله ما لا يتوافق مع الواقع ) الخوف من الاتصال غير الصافي الخطير من وجهة النظر التنجيمية يرافق تلك الآلية من العزل ، الذي يستخدم الوسائل الكلاسيكية المريضة في الحصار الذي يضربه حول عزلته . ومن الخطأ ان لا نرده عند مالارميه الا الى اصـل فكري . فالكوخ في الانشاء الفرنسي التـي كتبهـا في الخامسـة عشرة من عمره ، يبدو غير محتو من الاثاث الا على ثلاثة او اربعـة اشياء : وردة حمراء ، ودف ، ومدفأة ، وقطة وثلاثة حيوانات غريبة . امـا الاشـكال المعدة للاستعمال العادي فقد الغيت . والعملية نفسها مطبقة على العبارة تفسر اكثر من مظهر للاسلوب المالارمي : النثر والميزات المشتركة محطمة بلا رحمة لمصلحة المقاطع المحاطة بالابيض وحدهـا ، ممـا ينتـج التـركيز والاضمار والمبالغة النسبية يراها هذا القارىء او ذاك ، والغموض . انها عدوانية مفيدة ولكن أكيدة تستنفد نفسها في ذلك الـرفض لكل شيء ما عدا شيئا واحدا : «حسب بطنها لا اي بطن آخر»، او ليس «شيء متفجرا غير الكتاب » . الواقع كله مجرد لمصلحة الشيء المعني . «النسيان حيث صوتي يبعد اي اطار كان»هو بالتدقيق طرد للواقع . غير ان ما يتبقى يصبح معبأ

تعبئة زائدة ومن هنا ينبثق المظهر الخارق للشيء المعزول ، فهو بعد فقدانه المعنى الواقعي الخارجي ، يتطلب واحدا آخر داخليا مما استدعى السؤال الذي يطرحه مالارميه تجاه الاشياء الاكثر ألفة : فماذا يعني ذلك ؟ ان الامر لا يتناول لا لغزا رمزيا ، ولا رقما ، ولا استعارة وحتى لا رمزا بالمعنى الذي يعطيه الذكاء النقاد غالبا لتلك العبارة . اما السر الدقيق في الحالة الحاضرة ، اعني الشعري ، فيبدو لي ما يلي : هل يتوافق اي جزء او شيء من واقعي الداخلي مع ما اراه خارج ذاتي ؟ وكان مالارميه يجد دائما جوابا ومحتوى لذلك التساؤل ، غير انه يؤمن بدرجة متفاوتة بالجواب الذي يعطيه . وتلك الدرجة من الايمان ترتدي اهمية كبيرة ، لانه اذا كان الايمان ضعيفا كان الابداع مَرَضياً ، وشعريا اذا كان قويا . في نزهة الى الغابة مع ميري وهنري دي رينييه رأى مالارميه مجذّفا يلبس قبعة عالية (هو دي فور) فلاحظ ان «ذلك المجذف الحالم يحاول ان يحل مكان مدخنة ذات بخار وهمي ومن ذلك ننتقل الى تفسير المشهد المتتابع»، ويكشف الشاعر عن رجائه لدى مشهد دب في السيرك يقبل المهرج (وهذا العمل الخطير بالنسبة لكل انسان ما عدا مالارميه) : « كن طيبا ( هذا كان المعنى ) وافضل من عدم القيام بواجب الشفقة ، فسر لي فضيلة ذلك الجو من العظمة والغبار والاصوات ، حيث علمتني ان اتحرك » .

غير ان الايمان يستجلب جدية كاملة عندما يكون الشيء الخارجي متوافقا مع بعض المقاطع الاساسية للخيال ، كالراقصة مثلا :

« نعم تلك ! ( ايها الصديق المتفرج الغريب جدا ، هل ضعت في الصالة ) ليس قليلا ان تضع بخضوع عند قدميها تلك الخالية من اي

ضمير ظاهر ، كما يحصل للورود التي ترفعها وترميها في مرأى المناطق السامية لعبة من خفيها المصنوعين من الاطلس الباهت المثير للدوار ، تضع زهرة غريزتك الشاعرية ، التي لا تنتظر من اي آخر غيرك ، اظهار آلاف الخيالات الكامنة بوضوح ، وحينئذ وبنتيجة متاجرة تظهر فيها ابتسامتها ساكبة الاسرار ، ودون تردد تزودك من خلال الستار الاخير الذي يبقى دائما ، بعري مفاهيمك ، وبهدوء تكتب رؤياك على طريقة الرمز الذي هي » .

( رقصات باليه )

وهكذا اصل الى الاشياء الداخلية ، فنرى انه من الاسهل الكلام عنها ، لانها تغرق في اللاوعي ، انها بالاكيد شيء ما ، له علاقة « بالكلمات المفاتيح » لجيرو ، او بآراء بعض النقاد المعاصرين ، غير ان رصد اشكالها غير الواعية يتطلب بنظري تقنية في تحليل تداعي الافكار الملحة ومسالكها ، بالاستناد الى اعمال علمية متخصصة . وقد عالجت ذلك النقد النفساني في مكان آخر فلا اسجل هنا غير النتيجة . كل شيء يحدث عند مالارميه ( او عند اي كاتب آخر ) كما لو ان سرا شخصانيا واعيا نسبيا رغم انه متعدد الاشكال ، يعكس الشخصية اللاواعية واقسامها وحركتها . « الاشياء الداخلية » التي اتحدث عنها هنا هي في المستوى غير الواعي خاصة بالخيال المتبوع بشكل دائم . مثلا ، يوجد راقصة في مثالية مالارميه وكلما تمكنا من تخمينها ، تصبح تلك الراقصة في وقت معا جزءا من مالارميه نفسه ، وصورة مفعمة بالعاطفة لشقيقته

الميتة . كما ان سلسلة معقدة من الافكار المتداعية تربط هذا الشيء الداخلي بالاشياء الاخرى . وعلاقات تلك المجموعة مع بعض الاشياء التي يقدمها الواقع الخارجي الى مالارميه ـ مثلا شعر ماري جيرهارد ، او الخطيئة البودليرية او اسطورة سالومه ، او باليه الاوبرا ـ قادت الشاعر الى تتابع من التفسيرات التفصيلية « التفسيرات الاورفية » التي تقوم بالدور الاهم في ابداعه .

هل يقتصر العمل الخلاق على تلك العلاقة المتبادلة بين عالمين ؟ الجواب نعم ولا ، اذ ان كلا من ذينك العالمين معين لا ينضب ، واقل شيء خارجي ، واقل مقطع من اللاأنا منذ ان نبدأ بتأمله يجراننا الى عالمهما العجائبي الخاص ، وتصبح الأنا لا اساس لها . ولكن هنالك اكثر من ذلك فمن اتحادهما في اللغة يظهر انه يتولد اكثر من مزيج ، يتولد بعد للكائن . وهنا يكمن ذلك التجديد العجيب الذي يخرج عن التحديد . فاللقاح ، والبديرة (البويضة) يعطيان شيئا آخر مختلفا عنهما : الحبة ، لكن اختلاطا من الأنا واللاأنا حتى في الميدان اللغوي يمكن ان ينتج فكرا . « اوبي كاريتاس ايت آمور ، ايبي ديبوس ايست : «Ubi caritas et amor , ibi Deus est » ، ويكون من الاكيد فظا جدا ان نمثل ، كما نفعل هنا ، العمل النفساني للابداع . انما تفسيرنا يبقى مفتوحا ، وحتى فيما يريد تحديده يحاول المحافظة على معنى الحياة . لنتخيل مالارميه في وحدته الليلية الحقيقية والمجسدة ، محولا الاشياء المألوفة التي تحيط به الى بطل تخيلاته ، ولكن بما انه كان يعلم انه لا يتخيل الا نفسه وحدها ،

فنحن نقترب كفاية مما صوره نفسه :

احمل اليك طفلة ليل ايدوميا d'Idumie [1]
الحالك ، ذي الجناح المدمى والشاحب ، منتوفة الريش ،
ومن خلال الزجاج المشتعل بالاطياب والذهب
والالواح المجلدة التي ، وأسفاه ، لا تزال كئيبة
ترامى النور على القنديل الملائكي
السعف ! عندما قدمت تلك الذخيرة
ليراها ذلك الاب الذي كان يحاول ابتسامة معادية
ارتجفت الوحدة الزرقاء العاقر
اواه ايتها الام ، مع ابنتك وبراءة
رجليك الباردتين ، قطفت ولادة فظيعة
وصوتك الذي يذكر بالكمنجة والبيان
وباصبعك الذابلة تشدين على ثديك
الذي تسيل منه المرأة بلون ابيض خرافي
الى الشفتين اللتين ملأهما بالجوع هواء اللازورد البكر .

( موهبة الشعر )

هوذا بوضوح نافذته ، وقنديله وامرأته ، وابنته ، ونحن نعرف ايضا

---

(١) ايدوميا منطقة في فلسطين كانت تضم القسم الجنوبي منها والقسم الشمالي من مملكة البتراء .

المعرب

ذلك الحلم الذي تخلص منه عند الفجر ، لان الايدومي والاطياب ، والفجر الذي ينبثق ، والغضة الملائكية واردة في هيروديا . وهوذا ايضا المبدع الحقيقي ـ الاب ذو الابتسامة العدوة ، وكما في الفيلاسكويز دي لاس مينيناس Velasquez de las Meninas فان مالارميه هنا يرسم نفسه ، فلا نبالغ في التيه اعجابا اذا كانت صورتنا تذكر بصورته .

## « المرحلة الريفية »

اصل بهذا الى تطور العمل الفني وارى ان من المفيد استخراج عوامل ذلك التطور ، ومن جهة اخرى ارى ان الواقع كان يتغير حول مالارميه : فهو متسكع في شوارع لندن التي اوحت اليه : **طفل فقير شاحب** ، وكتب : مونولوج حيوان ليقدمها في بانفيل Banville الى المسرح الفرنسي ( قطعة فنية شعرية ) ، وان الزي الاخير والقطع الموجهة الى ميري ، والقبور وعددا كبيرا من القصائد تشكل تحت عناوين مختلفة آثاراً فنية للمناسبات ، وكان مالارميه قليل الاهتمام بنفي تلك الاتهامات الخارجية ، الى درجة انه كان يتحدث في كثير من الاحيان عن الشاعر كآلة يعزف عليها الناس . لذلك كان من المفيد وضع آثاره الفنية في مواضعها وتواريخها لنتمكن من فهمها . الخيال يتغير ايضا ولكن بدرجة اقل جدا مما يتغير الواقع ، والأنا الخلاقة هي بشكل خاص التي تتلمسه منقبة ، فتكتسب بذلك الخبرة المهنية كالبحار الذي يتعلم معرفة البحر والمركب معا . وفي نظري ان الخيال ، في هذه التطورات ، او بالاحرى الروح

الشخصية ، تقوم بدور ثابت ومن المفيد ادراكه كي نحكم على كل اثر فني بالنسبة اليه .

ولكن اين نكتشفه ؟ التحليل وحده يجيب على ذلك ، غير ان انتاج الشباب يسهل علينا المهمة ، وبالتدقيق لان الروح الشخصية المشكلة في عهدي الشباب والمراهقة ، كانت تنعكس حينئذ على اماكن عامة اختيرت اختيارا سيئا . في الواقع وفي تلك المجموعة من آثار الشباب لا نجد ابداعا ، والروح وحدها هي شخصيته . ومن هنا نحكم على ما ترتدي القطع التي كتبها مالارميه بين سنوات ١٨٥٧ و١٨٦٢ ، اي بين الخامسة عشرة والعشرين من عمره ، من اهمية بالنسبة الينا : واعيد الى التذكير بان التاريخ الاول المذكور اعلاه يتميز بوفاة ماريا ، وتتميز الثانية بالرحيل الى لندن .

والانشاء الذي كتبه عن موضوع اختياري : ماذا كانت تقول البجعات الثلاث ، في كلية سانس وبالتأكيد في سنة ١٨٥٨ ( يقول مالارميه في الصف الثاني او الثالث ) يقدم لنا اول حالة من حالات مالارميه الروحية ، وهي اساسية لفهم اعماله الفنية كلها . الفتاة تخرج من القبر وتذهب لتلتقي بالذي كان يبكيها . ان الآف التأثيرات دفعت بالصبي الى كتابة ذلك الموضوع بشكل او بآخر ، غير ان الظاهرة المعبرة هي هيكلية التخيل ، التي تقدم ضفتين متعاكستين : من جهة المستطيل الصغير من النور والحرارة ( داخل الكوخ ) حيث تجمع الأنا الوحيدة حولها بعض الاشياء المفيدة ، مفعمة بالحياة والذكرى ، ومن جهة اخرى

الواقع الواسع : ليلا شتويا حالكا وابيض ، لا قرية هناك ولا روح حية ، ولكن حيث الكنيسة وملاكها الحجري ، والثلج القمري والقبر الذي تنام فيه العذراء الميتة تؤلف جميعها مجموعة متشاركة مشاركة وثيقة . ويخرج الشبح الشاب من النعش ويدخل الى الكوخ مدفوعا بالطاعة لما تتمتع به الرغبة العجائبية من سلطة قصوى ( اي ميدان القوى التابعة للهيكلية النفسانية ) ، وهكذا ينتقل من الضفة الباردة ( الواقع ) الى الضفة الحارة ( الحلم ) ويعيد تأليف المشاركة التي انفصمت . ان مثل تلك التخيلات يمكن ان لا تعبر الا عن حالة عارضة ، غير ان النصوص تثبت كما سنرى انها تعكس موقفا عميقا سوف يستمر . وكما لاحظت في بدء هذا الكتاب ، نجد سلسلة من الاحزان والفراقات قد طبعت في نفسية المراهق التناقض بين واقع يميل فيه الموت الى الفوز ، وخيال تنكفىء فيه الأنا لتعيش . كذلك تكونت في هذه الجهة وتلك مجموعات من الافكار المتداعبة كما حصل استقطاب مما ادى الى نزاع وقف فيه القبر والعالم المتجمد والله في ناحية ، ووقف الحالم الوحيد في الناحية الاخرى ، يتنازعان المحبوب الاساسي . وفي الانشاء الفرنسي ينتصر الحالم ويعيد الى الواقع الشيء المسروق ، غير ان الاتجاه العكسي موجود ايضا ، بحيث ان الحالم يشعر بالذنب ، فينتصر عندئذ الواقع الجشع : العذراء تعود الى القبر جاذبة الحالم . والاتجاه نفسه نجده مثلا لدى هيرودياد :

احب الهلع من ان ابقى عذراء ، واريد

ان اعيش الخوف الذي ينشره شعري في نفسي
حتى مساء وقد انسحبت الى سريري كالحية
غير المغتصبة اشعر في الجسد الذي لا نفع منه
بالوهج البارد الصادر عن ضوئك الشاحب
انت التي تنتحرين ، انت التي تلهبين بالطهارة
ليلا ابيض من الجليد والثلج القاسي .

ولكن لنعد الى ما تقوله البجعات الثلا ث . في داخل الكوخ تتعرض صورة الفتاة الى تأثيرين : رغبة من الحب تنعشها في بادىء الامر ـ تورد في اللون ، حبور ، رقص ، تجميع الازهار ، غير ان النزوة تتوقف على ذلك الطريق الخطر ، وبعد استراحة في ظل الحنان تسمو الرغبة الى المشاركة الموسيقية . وهكذا حتى على الضفة المطمئنة يتجزأ الحلم الى عدة صور ذات معنى ، يعبر كل منها عن مظهر من مظاهر الشخصية .

ان تحولات الروح هي التي تشكل قيمة القصائد التي نظمها مالارميه في شبابه . والتي طبعها موندور في كتابه : مالارميه طالب الكلية . واننا نعجب لرؤيتها كما هي تقريبا في اثار عهد البلوغ الفنية . مثلا ، ان احد اجمل اناشيد مالارميه الشعرية ، هو ذلك الذي وجهه الى ماسبيروMaspéro عندما فقد ذلك المستمصر[1] (Egyptologue ) زوجته

---

(١) على قياس مستشرق ، وهو الذي يهتم بالاثار المصرية على اختلاف انواعها .
« المعرب »

( التي لم تكن غير آتي ياب التي شبهت بماريا )· الميتة تتحدث .

ـ عندما يمر الشتاء على الغابات المنسية
انت تشكو ، يا اسير العتبة الوحيد
من ان هذا النعش المزدوج الذي كان مصدر فخرنا
مع الاسف ، يسأم من نقص الباقات الثقيلة فقط .

ودون ان تصغي الى منتصف الليل الذي رمى بظله الواهن
يدفعك السهر الى ان لا تغمض عينيك
قبل ان تضيء الجميرة السامية المشتعلة
وظلي ، بين ذراعي الكرسي القديم

ان من يريد ان يزار ، غالبا ، يجب ان لا
ينقل الحجر الذي رفعته
اصبعي بسأم قوة ميتة بكثير من الازهار
اواه ايتها الروح المرتجفة من جلوسي في البيت المضيء جدا
لكي اعود فاحيا ، يكفي ان استمد من شفتيك
نفحة اسمي ، الذي تمتمت به في مساء كامل

هذه القصيدة تعود الى سنة ١٨٧٧ ، واننا لواجدون فيها الى جانب الوضع العام للانشاء الفرنسي التناقض بين ضفتين ايضا : من جهة وحدة الغابات في الشتاء ، والقبر الخالي من الازهار ، ومن جهة اخرى الغرفة حيث ينتظر الرجل وحيدا زيارة الطيف المحبوب امام النار . حتى ان فيها

حركة الاصبع الضعيفة تحاول رفع الكفن او حجر القبر . كما ان التقارب مع منتصف الليل في البرج ليس اقل وضوحا : فطالب الكلية في غرفة النوم العامة للتلاميذ كان يصغي الى الساعة تلقي ظلها الواهن دون ان يغمض عينيه تعذبه صورة ماريا في القبر .

واليكم مثلا عن الموضوع الثابتْ : الراقصة . ان المجموعة الصغيرة المسماة : بين الجدران الاربعة تقدم عدة تجسيدات لتلك الصورة حيث يمكننا التخمين ان ماريا قد عكست على صورة ازميرالدا ( كما كان حصل في الانشاء الفرنسي ) ، غير ان الصورة تستمر ظاهرة في الاعمال الفنية اللاحقة ، بينما كانت المؤثرات الادبية تتغير او تختفي . فبعودتنا مثلا الى المقطع من السمفونيا الادبية الذي سنورده فيما بعد ، نجد مالارميه ينسب الى بودلير التناقض بين رقصتي ديبورا : الراقصة الارجوانية ، والموسيقية الملائكية : الخيال يتغير اقل من اللوحة التي ينعكس عليها .

وبالعكس فان الخيال يتغير تبعا للحالة العاطفية .

ففي الثلاثة مثلا ، يختفي الكوخ المطمئن ، وتحشرج النار .

وترقص الفتاة في الثلج قبل ان تموت . فالى جانب الانهيار النفسي ، يجد الانتصار ، والشعور بالذنب ، والقرف المبرر في قصائد الشباب تعبيرا مميزا . فاللغة دائما مستعارة ، ولكن الاشكال المناسبة من الخيال تستمر . وهكذا نجد ان لوداLœda في باغانيتها ( كفرها ) وفي مشهدها المائي حيث يناضل الحب السعيد ، والموسيقى السامية تفتح في الفن ، عبقرية شعرية تنبثق منها القطع الآتية : الى غسالة شقراء صغيرة ، بعد

ظهر حيوان ، النيلوفر الابيض ، وحدة ما ، اما اللبلاب الملعون فتتضمن نفسا بودليرياً ، مر الاتجاه نحوه بالدلال الحزين ، والحقد البائس ، والطفل الفقير الشاحب ، وهيرود ياد ، والترتيل ، والعرس واخيرا نجد قصيدة ثالثة من قصائد الشباب الهدب Pan حيث يؤكد المراهق ببلاغة مستمدة من الحزن الذي له مبرراته ، فوز الشعر على التعليم الديني وتعتبر بالتأكيد مرحلة اولى للنخب الجنائزي .

الاشكال الرئيسية للماورائية الشخصية تبدو مثبتة لدى شاعرنا في نحو الثامنة عشرة من عمره . وحينئذ اتخذ تطور الاسلوب اللغوي مسرى صاعقا . وبدا التذبذب يتحقق بين قطبين : بانفيل وبودلير ، متخذا صفة التردد العاطفي . ويكفي ان نقابل بين الى غسالة شقراء صغيرة وبين الدلال الحزين المكتوبتين في السنة نفسها ( ١٨٦١ ) كي نحكم مرة واحدة على العبقرية المصابة ، وعلى استحالة الاختيار ، اذ ان الاختيار يتناول تعارضا بين مستويين من الشخصية نفسها . فعلى مستوى الدلال المتكلف الذي هو مستوى بانفيل ، نجد احلام الحب الممزوجة بالدعابة ، في منأى عن القذارة والسادو- ماسوشية . وبالمقابل نجد القلق على المستوى البودليري مسيطرا ، ولكن برفقة البطولة والجمال الحقيقي . وبقدر ما استمد مالارميه « الشجاعة والقوة » من ذلك ، انطلق في « طريقه » البودليري ، وكانت نهاية « الدلال الحزين » قد اثبتت اية مقاومة مثارة وجدها في نفسه حينئذ ، لان روميو- حفار القبور .

Roméo - croque - mort

( ذلك الكاريكاتـور الجنائـزي للـدلال المتـكلف ) كان جزءا من شخصيته بالصفة نفسها التي كانتها الميتة والشاعر . وعندما اصبح التوتر في ذلك المستوى غير مسموح به ، سما مالارميه نحو الالعاب الفرحة ، وبساطة الحيوان وفتات الازهار المثالية ، او تأملها .

وتحت غطاء المؤثرات كانـت تجـري عملية صقـل اللغـة بالماورائية الشخصية التي تتابعـت على ذلك المنـوال . ففـي سنـة ١٨٦٢ وبفعـل الاختيارات التي فرضها سن البلوغ ، اصبح الواقـع نفسـه شخصيا . عندما ذهب مالارميه الى لندن ، اختار اصدقاء ، وزوجة ، واجـواء ، ومنازل ، ومشاكل خاصة به . وبدأ التوضيح : ان غرض الظهور كان الخلط بين آتي ياب وماري . ولكن علينا ان نفهم الصـورة الماورائية : فمن جهة الصفـة البـاردة والحزينـة : القمـر ، والـدين ، والدمـوع ، والموت ، واللون الابيض ، والتحسرات ، ومن جهة اخرى سعادة من سعادات الضفة الحارة : الشعر المضيء ، عطاء الامومة ، وان شكا في ان يكون مذنبا ، والماسوشية جعلا الاحلام تتذبذب نحو الاولى ، والرغبة في الحياة دفعتها نحو الاخرى . وكذلك يمكن القول عن تفسير النوافـذ : فمنذ المطلع الاول نجـد ان اللـون الابيض كان يسـم الاشياء الـدينية ( البخور والصليب ) ، والموت ، والهلع من الواقع ( حتى في السعـادة البيتية ) واخيرا القذارة ( الـقيء ، القمامـة ) الأنا ليسـت لاجئـة الى الحلم ، فالواقع قد اطبـق عليهـا مثـل القبـر ، وهـو لا يرى الـذكرى العذرية ، وارجوان الحب ، والمشاركة العجيبـة الا من وراء النافـذة .

وهكذا بخوض مالارميه تجربة اولى شاعرية كاملة ، تجب ملاحظة مميزاتها الفريدة الخاصة ، في باديء الامر لان النصوص المكتوبة بين ١٨٦٣ وبين ١٨٦٤ في لندن ، ثم في تورنون Tournon تعتبر روائع ، ثم لان الخط البياني لمثل تلك التجربة يصل بالضرورة الى هيرود ياد اي الى الاثر الذي لم يتخل فيه الكابوس عن الشاعر اطلاقا . وتقوم فيه الحقائق التي جابهت الشاعر في لندن بدور اساسي ، اذ اننا نكتشفها لا في النوافذ او الهجـوم فحسب ، بل ايضا في اللازورد وقصائد اخرى نثرية منها شكوى خريف ، والرأس ( طفل صغير شاحب ) اللتين يجمعهما الشاعر باهداء واحد الى شارل بودلير ، اما ارغن البربـرية فنظـم في لنـدن : اذن هنـاك جعـل مالارميه من شقيقته بالذات البطلة المركزية لقصيدة ، وتوجـد علاقـات كثيـرة بـين ( شـكوى خريف ) ، وزفـرة ، وسمفـونية ادبية ، وهـيرود ياد المسرح ، ومشهد الفتحة ، تجعلنا نؤكد على الهوية اللاواعية لميري ، وماري وهـيرود ياد . وبالمطابـق فان صورة الطفـل الصغـير الشاحـب مرتبطـة بوضوح ، بصورة الشاعر عامة ، وبالتالي بمحتضر النوافذ وبمالارميه نفسه وهو يمثل بالمقدار نفسه القديس يوحنا المقطوع الرأس في التـرتيل ، وفي عرس هيرود ياد . اذن لا يوجد في الواقع الا بطلة وبطل في تلك المجموعة من الآثار الفنية ، والاشياء هي في وقت واحد خارجية وداخلية .

الابداع يتطلب جعلها على اتصال ، يبدو اما مستحيلا واما حتميا ، وان ادراك هذه الظاهرة يسم وجه البطلة بالكآبة الخريفية ، ويضـاعف حولها الذكريات ، وتوقعات الموت ، بينما ان البطل يعتبر نفسه محكومـا

عليه في مطلق الاحوال . الزفرة تعبر عن مظهر مؤثر لتلك الحالة المأساوية ، بينما اللازورد يشير الى الثأر الملاحق للجريمة ، وعن ان مشهد هيروديا يترجم الاقتراب من القلق ، تلك العوامل العاطفية غير مهمة بحد ذاتها : وبالمقابل فان ظاهرة ان المأساة الداخلية معكوسة على اشياء خارجية محققة بذلك المشاركة حتى في الشعر حيث اعلن عن استحالتها ، نفسر ، شيئا من التجربة الخلاقة .

وذلك التكوين الصامت لهيروديا يلاقي مقاومة لاحظنا منها نتائجها الخارجية ـ محاصرة ، ومللا وانهيارا ـ في مطلع سنة ١٨٦٤ في تورنون . ومعناها الداخلي الخوف المقدس امام التدنيس ، واغتصاب المحرم ( دون وعي ) ، لاننا نجد على بعض العمق البطلة القحة ، والحلم الصافي مختلطين مع ماريا والام في القبر . وان احتكاك مثل تلك الصورة بالواقع ( احتكاكا يستلزمه الخلق ) يمتلىء في اعماق اللاوعي برعب مضاعف مقدس : ارتكاب المحرمات وتدنيس القبر ( الذي كان شوهه النص الواضح ) وان ضمير الشاعر لم يعرف من ذلك، بالتأكيد الا تحريما لا مبرر له . اما : ضجر من الراحة المرة فقد بينت كم كان العمل الخلاق المناضل حينئذ ضد ذلك التحريم ، يميل الى استعادة السمة الحزينة التي نجدها في الدلال الحزين . لقد كان لدى الشاعر شعور بانه حفار قبور ابدي ، فاستبدت به الرغبة في الهروب نحو فن اقل عمقا واقل مأساوية . وفي تشرين الاول سنة ١٨٦٤ بعدما تحسنت صحته وقويت بسبب العطلة ورفقة الشعراء ، عاود العمل في كتابة هيروديا التي كان قد صممها

مأساة . اما ان تكون مأساة الشاعر نفسه ، فان استلهامه المرآة يقول لنا عنها الكفاية ورسائل مالارميه تصف لنا وقفاته امام المرآة وهو عاجز عن الكتابة ، فوراء هذا البيت :

الماء البارد يفعل الضجر في اطارك المجلد .

توجد تجربة شخصية للضجر ، انه مالارميه يائس من الاحلام يبحث عن الذكريات الاعمق في المرآة ، انه يرى شبحا بعيدا ، انه يشعر اخيرا بانه مذنب ( تصبح المرآة حينئذ منبعا من القساوة ) عندما يظهر الحلم له عاريا . وطهارة هيرود ياد التي لا تمس والتي تعتبر كل لمس لها تدنيسا لقدسيتها ( حركتك ، ايها الكفر المشهور ـ بما انك كنت تريد ان تلمسني ) تتوافق في مالارميه مع طهارة شيء داخلي محرم . وان الغيظ ( للبطلة ) الناتج فقط عن حضور متطفل ، ليس بعيدا عن غيظ الشاعر مدافعاً في الدلال الحزين عن كنزه ( ميتة ) ضد النقيصة الغيور من ان يحمل اليها نار جهنمه . لنكف اذن عن الخلط بين هيرود ياد وبين عذراء حقيقية او رمز روحي للجمال . انها مكونة من كلمات وهي « كائن لغوي » انها شيء فني والواقع الخارجي قد قدم في سبيل تكوينها كثيرا من صور الفتيات . ومنها تنبثق ايضا الاسطورة التوراتية المتضمنة شخصيتين اثنتين : هيرود ياد الام الآبقة الخبيثة ببرودة ، وسالومه ابنتها ، العذراء ، الراقصة المغرية ، وقد جمعهما في صورة واحدة خيال مالارميه الذي نشر روحيته الخاصة على تلك العناصر الخارجية بشكل جيد . وقد سبق لي ان لاحظت اشراك البطلة مع ليل بارد من الجليد والثلج القاسي ومع سرير ـ رمس الواردتين في

الانشاء الفرنسي . وكذلك نجده يشبه عيني هيرود ياد وشعرها بمعادن مدفونة تحت النعاس المدلهم للارض الاولى . وهي نفسها تعلن : قبلة واحدة تقتلني اذا لم يكن الجمال هو الموت . وطهارة البطلة في القصيدة تتوافق هكذا في الماورائية الشخصانية مع رفض الانبعاث : اي رفض الابداع الشعري . اما الميول العاطفية ( للبطلة والبطل ) فلهما معنى معاكس : انها تقود الى اغتصاب المحرم والى العقاب ، ولكن ايضا الى الابداع الشعري .

من يجمع بين بودلير وراسين يستطيع وحده ان يجيد تركيب مأساة من هذا النوع . المشهد الاول انصب في اول الامر مالارميه ، فالجزء القليل الذي كرسه بالواقع منعه بالتالي ودائما عن الآثار الفنية الواسعة . كما انه ترك المأساة الى خيال اكثر رقة وابتساما ملبيا ميلا مذكورا في : ضجر من الهدوء المر . وفي الواقع انه سما ابتداء من سنة ١٨٦٢ وخلال بضعة اشهر الى المستوى الذي قرناه فيه مع اسم بانفيل Banville .

المقطع الاول من بعد ظهر حيوان ( مونولوج حيوان ) لا يحتوي على الموسيقية نفسها التي في الثاني ( ١٨٧٦ ) المذكور وحده في هذا الكتاب . غير ان الموضوع يبقى نفسه ، وهو في الاساس موضوع الايمان الشعري : هل يجب الايمان بالخيال او بالواقع ؟ الاول يريد ان يتذكر ويزعم ان المشاركة قد تمت : والآخر ينفي ذلك . وسنجد النزاع نفسه في قطعة نثر للايسنت ( ١٨٨٦ ) ، فاسلوبها المختلف ، انما المنار بالابتسامة نفسها ،

بدا جليا في سنة ١٨٨٥ . وغني عن القول اننا واجـدون فيهـا الهيكلية نفسها التي للماوراثية : بعث الهدف المفقود للحـب ، الخيال يعطـي ما يرفضه الواقع . واذا كانت اللاأنا تكف عن أن تكون مقبرة ، فهي ( وقد تقلصت الى زينة ) تبقى فارغة ، صامتة ، وسلبية بالنسبة الى الأنا التي تمثل قطب الحياة والحلم . لنلاحظ هنا ان الأنا في ذلك المستوى تشغـل مركز اللوحـة وتسائـل الاشياء الخـارجية التـي لا تتفـق مع شعورهـا الداخلي . القصائد السابقة كانت تضع في الوسـط ، الصـورة الانثـوية وخوفها من كل اتصال . الدراما الكاملـة تفتـرض وجـود الشخصيتـين والنزاع بين الرغبة والرفض . ومالارميه يتجنب الدراما بعزله اما البطلة واما البطل . ولكنه يتجنب ذلك اكثر على مستوى الحيوان لان الحرمان اقل عبئاً من الذنب . ان ردات فعل الحيوان تتغير من مقطع الى آخر : في سنة ١٨٦٥ كان غاضبا ضد الواقع ويشعر بنفسـه ضحية ، ومهـددا ، ودفاعاته تنحصر في الخيال الطفولي والهذياني ( الاعناب المتضخمـة من جديد ) والنوم . وفي سنة ١٨٧٦ كان يغضب اقـل ، ويشـك ويضيف الموسيقى الى دفاعاتـه الاولى . وسبـب ذلك التغيير كان اكثـر من فعـل ضمـير ، كان الخـلاف في وجهـات النظـر : الحيوان الاولى المخصصـة للمسرح كان يجب ان تكون اكثر هزلية ومختلفة عن مؤلفهـا . والسمـو الموسيقي لا يعود الى سنـة ١٨٧٦ انمـا هو اصيل في مالارميه ( الانشـاء الفرنسي ) .

غير ان الغريزة الشعرية لدى مالارميه كانت تتطلب منه العودة الى

هيرود ياد . والفتحة كتبت خلال شتاء ١٨٦٥ ـ ١٨٦٦ ، وهي تتلاقى القلق بجواربة معبرة : الدراما تجري في بادىء الامر بغموض بين وسائل الزينة وبغياب الشخصيتين ، وبعدما هجرت البطلة عند مطلع الفجر قبرها الثقيل ( هكذا سمي قصرها الريفي ) ، تفتتح المأساة على زينة فارغة حيث يتيه وحيدا ظل العمل البيتي . وفي غرفة العذراء ( وبالسراذن قبر ) التي يجب تخيلها بلون ابيض يميل الى الاصفرار ، تفتح المربية النافذة للفجر الحزين ( اسود وارجواني ) ، وللخريف ، وللاحواض المقفرة ، والريح . ثم ترتب ببساطة الغرفة ، وتنقل اناء للزهور ، وربما مخدة ، وتتأمل السرير ( لترتبه او لتتأكد من انه لم يشوش ) الاملس كصفحة من ورق القضيم ، والملاءة التي « لم يبق لها من الاحلام المطوية ، كتاب الطلاسم العزيز » انما هي ليست بعد ، سوى شبح خارج من السجاجيد ، بثوبها المرسومة عليه شجيرات بيضاء وعصافير طائرة ، بل حتى اقل من طيف ، وعبير يحمل اشياء اخرى : ازهارا وذكرى جدائل شعر . ولكن ها هو كابوس الموت يتوضح في الغرفة : شموع مطفأة قرب السرير ، والغناء المرتفع يمكن ان يخرج من شفتي المربية دون انْ يخترق الدانتيلات وفتحات الملاءة وربما كفنا . ويخلط الصوت ذكرى صلاة المحتضرين مع مشاهد المباخر الباردة .

.... « التراتيل ذات المقاطع الابتهالية »
« في ساعة الاحتضار ، والكفاح الجنائزي »
وتصبح ستائر السرير :

كأنها ستائر قبرية بمعيزها المقفر[1] .

وباختصار نجد ان العالم الخارجي الحميم جدا - سماء ، فصلا ، اشجاراً ، ماء ، نافذة ، غرفة ، سريرا ، عملا بيتيا - قد استخدم كشاشة يعرض عليها القلق من هجران شخصي عيش في الواقع ، ويجب البحث عن اسبابه في الاحزان القديمة للشاعر اكثر مما يبحث عنها في الانكفاء الحالي الذي يفرضه عليه الابداع . وان احلاما من المجد والعظمة تعوض طبيعيا تلك الكآبة . وعلى المضرب الذي نعرفه الآن معرفة احسن قليلا ، تخط الفتحة القديمة هكذا ، فسيفساء الابداع الاعمق عند مالارمه . لانه اذا كان المشهد خارج النافذة وصورة العذراء قد ابرزا تصاعديا ، سلسلة من الاثار الفنية السابقة - موهبة الشعر ، المسرح ، السمفونية الادبية ، زفير ، شكوى خريف ، ظهور ، اللبلاب الملعون ، ماذا كانت تقول البجعات الثلاث - فان غرفة هيرود ياد وحدها بالمقابل ، تحتوي على مجموعات من الافكار والكلمات سنجدها في الصورة المثلثة : غرفة الوريث القديمة ، - زهور واناء - والدانتيلا ، والسرير والموسيقى . وعدا ذلك فان المقطع الكامل عن السرير ذي الصفحات القضيمية ، ومعيزته المقفرة يرتبط مع الافكار المتداعبة في القديسة كما في مديح فاكنر اي مع القضية الاساسية للموسيقى والآداب وهي ان التأمل الجمالي المقبل يتغذى بالتجربة الخلاقة في هيرود باد .

---

(١) قماش مصنوع من شعر الماعز .

« المعرب »

ان هيكلية مثل ذلك « الكائن اللغوي » تستنتج مما سبق ، فالعبارة الصحيحة نحويا تطلق وتجمع اشياء زينة المربية وتصرفاتها وافكارها ، في اطار اصعب على الفهم ، رغم ان مالآرمه لا يفترض ذلك . غير ان المعنى الحقيقي العادي للعبارات يزداد غنى في كل ناحية بالتشبيهات التي تجعل الاطارات افتراضية حتى درجة عدم الاطمئنان اليها مثلا عبارة : « العذراء خرجت من القصر قبل ان يطلع النهار » تصبح :

قبر ثقيل هرب منه العصفور الجميل كأنه نزوة
وحيدة من الفجر ، ذات ريش اسود ضعيف

وهكذا فان التفكير الشعري قد خلط منطقه مع منطق التفكير العام ، غير ان عنصرا ثالثا يضاف : الخيال والشعور باللاواقع ( اشياء « ملغاة » ، وغائبة ، ومختفية ومحولة الى مجرد صورة سجادية ، والى مجرد عبير ، او الى مجرد ذكرى ، او الى شعور مسبق ) ، والفكرة الثانية عن الموت الحائم في كل مكان والمعبر عنه بعلامات ( سماء ، شمع ، قناطر جنائزية ، صلوات الخ . . . ) ، كل ذلك ينبثق من لا ماورائية الهيكليات الواعية للفكر العادي والخيالي ، وهكذا يتسرب الخيال فيذيب اللغة السردية.اذا قلنا « الحوض يعكس ذهب الاوراق التي تحركها الريح على سماء قرمزية » بقينا ضمن نطاق السرد المجرد ولذلك يلغي الشاعر اي ينفي الاوراق ، والريح ، والسماء ليقول :

من الحوض ، الملغى ، تنعكس اضطرابات
الذهب العاري الذي يجلد المدى القرمزي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فتصبح الجملة انطباعية ، وتسير ( بحياء ) نحو الطريق اللاتصويري ولكن هل يستعاض عن تلك الهيكليات المهدمة على ذلك الشكل ، بمثلها صلابة ؟ على رغم الوسائل التي استعير اقلها مرونة من بو ـ مثلا ترداد الكلمات في سلسلة من الموسيقى المصاحبة الرتيبة ـ يبدو جيدا ان الجواب لا : وهذا على الاقل كان رأي الشاعر الذي لم يؤيد هذه الطريقة في الاسلوب مقتصرا على استخدامها هنا وهناك . ومن النظرة الاولى يبدو لنا ان الانفتاح القديم ولوحات انطباعية اخرى قد ذوبت الاشياء في ضباب من الكلمات ، فلا تنطلق سوى تفاصيل تثير الاعجاب :

« عرافات يقدمن اظفرهن الشائخ الى المجوس » .

ولكن على النظر ان يتوقف كي يكتشف ما وراء هذا التعبير لان الخيال ظاهريا يتغلب كثيرا على الواقع . وان عالم النفس يفهم احسن مما بمقدور القارىء المثقف . **والفتحة القديمة** تتزحلق بشكل غير ملموس نحو جنون غير موجه ، بينما ان الشيء الاساسي لما يقل . اذ لا نزال بعيدين عن تصادم الشخصيتين الرئيسيتين ( العذراء والمغتصب ) مع الازمة الدرامية . وحتى الدراما الصامتة بين اشياء الزينة كما يؤكدها النص في العرس والظهور المفاجىء في الغرفة من خلال النافذة للشمس الارجوانية والغناء ، لم تكن هنا الا بداية . فمنذ ربيع ١٨٨٦ توقف انتاج مالارميه، وبدأت اعراض نوبة السويداء القلقة الكبرى . مما يجعلني استنتج ان الثانية حلت مكان الاول . ان مالارميه طبق على نفسه الدراما التي اصبحت نفسانية وابعد

من كل تعبير لفظي : الجزء « الصافي » من نفسه ، لقد حطم الآخر واتحد معه في العدم كما فعلت هيروديا بالقديس يوحنا » « الهدم كان بالنسبة الي بمثابة بياتريس » .

الدراما الداخلية المنحرفة هكذا في تعبيرها ، قادت الى الانتحار ، مرورا بهذيان السلبية . وذاك ما قاله مالارميه في اجيتور . الصلات مع العالم الخارجي يمنعها الانكفاء ، والعلاقات مع الخيال يجب ان يسكتها الخوف من الانتحار ـ اذن ان بناء ماوراثيا كلاميا بشكل واسع ، يغطي ويبرر ذلك القلق المعرقل . وموت البطل « وموته » هو قد جمداها ، خانقين في ذلك الوقت الحياة والعمل الفني . لقد توقف امام ضفة المشاركة في القبر ، غير متمم الحركة فلسفيا . غير ان مالارميه كان شاعرا كبيرا الى درجة جعلت الصورة الرائعة او التشبيهات او الافكار الخيالية لا تثقل كاهل النص الذي يكتبه ، وميزتها غير الطبيعية ، وغير المنتظرة في الاداب الفرنسية لا يمكن ان توجد الا في ضربة الودع .

غير ان ايجيتور«حاملا في وعائه نقطة العدم التي تنقص من البحر»يهبط بواسطة سلم بشكل حلزوني الى ملاقاة اصحابه في القبر . فيترك اختفاؤه فارغة الغرفة حيث كان مالارمه يحلم بهيروديا ، ومقطعان او بالحري حالتان من نشيد اصبح فيما بعد احدى قطعتي ميري ( اي حرير في عبير الزمان ) يحاولان عبثا ان يبرزا في تلك الزينة وبوجه العدم الجاثم وراء النافذة شيئا ما من المشاركة المحظورة فيستولي عليهما الحزن . وبالمقابل فان الليل الموافق يكشف عن انه لا يزال بامكان الدراما ان تعرض اذا

كانت تدور في الغرفة الفارغة بين الاشياء الجامدة . ومما كتبه مالارميه في هذا النشيد : . . . الشعور ( اذا كان لها منه شيء ولكنني اتعزى بالعكس . . . السردية اذن اختفت نهائيا ، ولكن الاشياء المعبرة عادت لتصبح واضحة جدا ، وكذلك اختفت الضبابة الانطباعية . وظهر بوضوح البناء الحيزي - الزماني : فهناك حركتان متعاكستان ( اظفار مشهرة - الهبوط الى الستيكس Styx وشيئان يقفان وجها لوجه ( نافذة ومرآة ) . الزمان قد توقف وترتيب القوافي يقوي ذلك الانطباع من التطابق الجامد . والالوان اختفت من المضرب الذي لم يحتفظ الا بالطرفين الاقصيين : الاسود والابيض ، وبلمسة من الذهب : الانعكاس الاخير للدراما المنفية . غير أن حضور الموت يتأكد بسلسلة من الافكار المتداعبة المزعجة : اظفار ، حزن ، قارورة رماد الجثث ، الغاء ، الستيكس ، دموع ، عدم ، حشرجة ، الميتة . .

## « المرحلة الباريسية »

بعدما وصلنا الى تلك النقطة من وجهة النظر ، نلقي نظرة الى الوراء فتبدو لنا ظاهرة كبرى مؤداها ان بروز هيروديادا البطيء في العمل المتطور الخلاق لمالارمه يسيطر على المرحلة الريفية ويفسرها . فالشاعر بهروبه من الواقع الى الخيال ، لقي في بادىء الامر وجها انثويا ، ومن الانشاء الفرنسي الى الانفتاح القديم تبدلت تلك الصورة ، وازدادت طاقتها الضاغطة ،

واخيرا وفي وسط عالم الاحلام برزت سمات هيرود ياد . غير ان اهمية البطل ( اي الشاعر ) متعلقة بها فقط - سواء اعترف بعجزه عن بلوغها ( مثلا في التجديد او ضجر من الهدوء المر ) ام اقترب منها بكآبة ( الظهور ، شكوى خريف ، زفير ) ام شعر بذله امام تلك الطهارة المثالية وبحتمية العقاب ( النوافذ ، الهجوم ، طفل فقير شاحب ، اللازورد ، والفتحة القديمة ) .

كل شيء يتبدل اذا اخذنا بعين الاعتبار انتاج المرحلة الباريسية فهيرود ياد المطرودة الى خلف المسرح اختفت ، والشاعر هو الذي حل مكانها في الوسط باشكال مختلفة ، من النخب الجنائزي الى ضربة الودع مرورا بالقبور والمدائح وعدد من القطع النثرية . وقد اصبح الغرض الرئيس لعمل فني يمجده ، ويدافع عنه ، ويفسره . وساشرح فيما بعد هذا الرأي ، أما الآن فاعتقد انه من الافضل الاشارة الى ظاهرة اساسية مؤداها ان الاهتمام انصب نحو البطل بعدما اظهرت البطلة انها خطرة ( من وجهة النظر النفسية ) .

ذلك الدفاع عن الشاعر واحاطته بالابهة اللذان يميزان المرحلة الباريسية يردان في الحقيقة على اتهامات كئيبة عميقة . يمكن التعبير عنها كما يلي : « انت مذنب امام الواقع لانك تعيش في الخيال ومذنب امام الخيال لان واقعك بقي سلبيا » التهمة الاولى توجه الى الانسان الغير الفعال الذي يحلم بدلا من ان يعمل ، وينشد امام الواجهات الفارغة وغالبا لا يستطيع ان ينشد ، والثانية توجه الى الشاعر الذي يشيع ميولا

وقحة او محرَّمة . وذلك الذنب المضاعف ( المستبدل طالما هو غير معترف به بتأكيدات معاكسة ) تأكد بعد الانهيار الذي كشفته الأثار الاخيرة . ماذا تقول في الواقع : ضربة الودع ؟ تقول ان الشاعر سيهزم من قبل الصدفة التي هي الحقيقة الوحيدة . ماذا تقول العرس ؟ تقول ان رغبة الشاعر العنيد جدا الذي اراد ان يرى ويلامس الطهارة المثالية ، لن تتحقق الا في تشنجات الموت ، وسيطرح رأس المعذب بعد ذلك في واقع لا بد منه بقدر ما هو غير سليم.ذلك هو المظهر المضاعف للانهيار النهائي الذي لا يدهشنا ان مالارميه منعه اطول وقت ممكن من الولوج الى وعيه .

النخب الجنائزي الذي يفتتح العهد الباريسي يتيح لنا ان نبين في بادىء الامر كيف يجب ان نطبق تلك التعميات . المناسبة التي اوحت بتلك القصيدة كانت وفاة تيوفيل غوتيه غير ان مالارمه يتحدث عن الشاعر ( وبطريقة واعية بدرجات متفاوتة يفكر بنفسه ) . والاشياء الخارجية المنعزلة جدا التي تنعكس عليها الماورائية هي القبر ( المحتوى على جثة عمياء ، بكماء ) ، وجماعة المؤمنين ، والاتر الشعري . ويعبر عن هذه الاشياء الثلاثة بالاقسام الثلاثة للقصيدة . غير ان القسمين الاولين ( مع كل الحانهما المتناسقة ) مشتركان ومفعمان بالشعور السلبي نفسه ، كما هو الامر في الانشاء الفرنسي : موت ، دين وبياض بارد تتشكل في الماورائية : اي القطب الذي يستقطب الواقع المشؤوم والانتحار الكآبي . وبالمقابل ، فان العمل الشعري الممثل بحديقة مضيئة يقابل القطب الباسم من الماورائية اي في الانشاء الفرنسي كوخ نيك باريتNick Parrit

وهذا الاخير كان يتنشق وردة لا تذبل وفيها تعود العذراء الى الحياة ، وهنا تتعدد الزهرة وتصبح :

اثارة سامية من قبل الهواء
للكلمات وارجوان ثمل ، وكأس صافية كبيرة

بينما يصبح « نيك » السيد غير ان تركيب المجموعة ومعناها يبقيان معقولين تماما . وفي الحالتين يدعي مالارمه لنفسه القوة على احياء المحبوب المفقود . وقد سبق لهذا التخليد الشعري في الانشاء الفرنسي ان عارض الدين . فالاول يرد الشيء الى الشاعر والثاني يسرقه منه ( الله كان حينئذ متواطئا مع القبر والكنيسة والواقع البارد ) . وقد اجاب مالارميه بتعظيمه الشاعر على الاتهامات الكآبية المذكورة اعلاه : « ابعد من ان اكون خياليا غير فعال ، فقد انتصرت على الموت بالكلمات الكلية القدرة ، لقد فصلت الشعر النزيه عن كل ما يجب ان يبقى في القبر : الجسد ، والشبح ، والايمان الاعمى الابكم » غير ان شاعر النخب الجنائزي المبجل لانه رأى وغنى ، يتناقض سمة سمة مع شخصية القديس يوحنا الذي قطع رأسه لذنب وحيد هو انه تصوره يرى العذراء ويلمسها بغنائه . شاعر النخب اذن يطرد الكوابيس القذرة التي تجلب شعورا كئيبا بالذنب . انه يحتج على برادته معلنا : « لا احلم بان اثير شبحا » ( بينما ان انشودة « لميتتك العزيزة » المكتوبة بعد ذلك بثلاث سنوات تعود فتقول العكس ) . « لا يتناول الامر هنا سوى الازهار المثالية » اضاف ( بينما ان الزهرة المثالية كانت قد اصبحت تمثل العذراء الميتة في الانشاء الفرنسي ) وباختصار اننا

نرى ان تلك القصيدة كما هي قصائد المرحلة الريفية ، قد انشئت من عرض الماورائية واشيائها الداخلية على الاشياء الخارجية ، ولكن مانعا يتدخل ـ مانعا ضد الشعور بالذنب المرتبط بالماورائية ، مما يفسر ظاهرة ان الشاعر يدل عليه ويضعه في المركز ، بينما البطلة تطرد او تمثل رمزيا . اننا نجد هكذا ، في تلك القصيدة الاولى من العهد الباريسي وفي وقت واحد استمرارية عملية التطور الخلاق ، والتأثير الجديد لنوبة الانهيار السوداوي .

وترتبط بالنخب الجنائزي عدة مقطوعات لا يمكننا مع الاسف ان نعيرها الانتباه نفسه . عندما الظل هدد رأينا العبقرية الطرية تتعارض ( مثل الكوخ المضيء والحقير بالنسبة لليل المجلد ) من جديد مع الصدفة الواقعية ، الرتيبة الحقيرة ، واشياء كثيرة متناثرة في الحيز الفارغ . وهكذا عرضت ضفتا الماورائية على العالم الكوني حيث تمثل الارض الشاعر . وعلى الضفة المشؤومة ادخلت الرباعيات الى جانب القبر حيث كاد مالارميه ان يدفن فيه مع احلامه ، الهاساديا يتأمل ازهارا عذراء ترقص وتموت : نجد اذن من جديد الدفاع ضد الشيطان المزدوج من العجز والدنس . وتعيدنا قطعة النثر للايسنت ظاهريا الى منتصف الضفة السعيدة ، الى الضوء التام ، وداخل ذلك الاسراف في الازهار المثالية التي سبق ان ابرزها النخب الجنائزي . كما نجد فيها ايضا قبرا واختا . يمكن ان تكون الاشياء الخارجية التي تنعكس عليها الماورائية قد استمدت من استراحة قضاها الشاعر في باندول سنة ١٨٦٨ ، ولكن من جديد يعود

الواقع بشكل مغفل ورتيب ليتهم الشاعر : « بلاد الاحلام تلك التي تتحدث عنها ، غير موجودة » فيحتج البطل ويجيب « اذا كنت قد رجعت منها فذلك لان الازهار تكبر بشكل خطر بالنسبة الى عقلي ويمكن ان تقودني الى القبر » بهذا يعبر مالارمه عن الفكرة التي تختصر في ذلك الوقت تجربته الخاصة والتي خدمتنا كدليل•المغامرة الشعرية المتضمنة استسلاما للجنون المراقب هي نفسيا ، واقعية وخطيرة في وقت معا . العبقري يخشى من ان لا يقدر على الرجوع من هبوطه الى الجحيم ، ومن ان يستمر مثبتا في ارتداده . وانه بالفعل تهديد مثل هذه الحالة ، ما تعبر عنه مقطوعة البجعة : العذري الحيوي . . . ومثل محتضر النوافذ في مستشفاه تؤخذ البجعة بالواقع اي في البياض البارد للضفة المشؤومة للماورائية . وتشعر كأنها موضوعة في القبر ، والمقابلة الدقيقة للنصوص تؤدي الى تشبيهها بالمؤمن الموصوف في النخب الجنائزي : لانها لم تعرف ان ترى وتغني عندما توجب . وذلك الشبح العاجز ، المتكبر ، الاعمى ، الابكم ، ضيف كفنه يصبح لعبة الحيز . لماذا الايمان الديني ( الاجتماعي ) ممثل هكذا بالعجز الشعري ؟ ذلك لان الطهارة المعنوية : البياض البارد للعذراء يمكن ان تعتبر نظرات الشاعر وغناءه ارتكابا للمحرم فتحظرها . تلك كانت ردة فعل هيروديا وايضا في الانشودة•وهذان البيتان :

« لانه لم يعرف ان يغني المنطقة حيث يعيش »

و :

الشبح الذي ارسل بريقه الصافي الى هدا المكان

لهما المعنى نفسه . قصيدة البجعة تصف الشاعر وهو في حالة الضجر ، والعجز والكآبة المزعجة .

في البضع من القصائد تلك المعتبرة انقى روائع مالارميه بشكل عام ، يحتل الحب مكانا اضيق مما يحتله وسواس عداوة كامنة داخلية او خارجية ، ففقير الشاعر موجود دائما ، والتأبينات ( تأبين غوتيه ، بو ، بودلير ، فيرلين ) التي ربما فرضتها الظروف تقوم بدور استثنائي في مؤلفات مالارمية. الشاعر المؤله والمنتصر الذي يصفه لنا فيربو ، ملاك للموت يعاقب دون رحمة جماعة حقيرة مجدفة . ابيات رائعة ، وحقد له ما يبرره : لان بو كان رجلا ويشرب . وذلك الشعور بالظلم الظاهر في النخب الجنائزي ، وعندما الظل هدد ، النثر للا يسنت ، البجعة يستمد جذوره من عزلة كل مبدع في الوسط الاجتماعي من جهة ، ومن مقاومة مالارمية لكآبته الشخصية من جهة اخرى .

وظاهريا وفي العصر نفسه ، يعارض مالارمية ذلك المثقف المحتج بطهارته المثالية ، والمدين قضاته والموزع الحياة والموت ، شاعر الزي الاخير والحيوان الحالم بالعري المفاجىء ، وباختلاس اويقات الحب ، وبالزينات النسائية . وسبق لهذا التناقض ان تركز كما رأينا في قصائد الشباب بين الهدب ولودا . في الحقيقة ، تلك العبقرية الاخرى الاكثر سطحية تتوافق مع مستوى من الخيال حيث كوابيس الشعور بالذنب والموت الشخصي لا تطفو على السطح تقريبا . وفيها يعترف الشاعر بملذاته الشهوانية ، ملبسا اياها الكثير والقليل من صفات السمو . وهي

تعتبر كما نستدل من العريضة التافهة Placet futile ، والولد العاق ، والميستيسيس اومبراكولوس Mysticis umbraculus ، والعبدة والمقطع الاول من الحيوان تمهيدية وتنطلق من اطراء مزين بضحكة مختنقة في جديلة شعرها . ومالارمه الفنان العصري جدا بالمعنى الذي كان يفهمه اصدقاؤه الرسامون بهذه الكلمة ، عرض تلك الانواع من النزوات على بعض الاشياء الموجودة في محيطه المباشر : الباريسية الانيقة سنة ١٨٨٠ وزيناتها ، وداخل بيتها ونزهاتها ، وبدائعها . ومواضع الحب في المرحلة الريفية ـ تصنع عهد لويس الخامس عشر . والاحساس الوثني ـ اصبحت عصرية . وهكذا كانت الزي الاخير او تصريح متنقل Déclaration foraine امتدادا لـ الى غسالة صغيرة شقراء كما هي النيلوفر الابيض وبعد ظهر حيوان . فالتقدم في الابداع الفني مدين إلى درجة كبيرة هنا إلى تجدد شباب الشيء الخارجي وكفت اللاأنا عن ان تكون مكانا عاما تاريخيا : فسيدة مجتمع امسياتنا في زينتها الارطنسية مستمدة من الحياة اليومية كالنافذة او قنديل تورنون . وذلك التغيير جر آخر، يثبت أهميته من الناحية الجمالية . فالنثر واساليبه تميل الى الحلول مكان الشعر أو الى تعديله ، وعلى كل حال فان التوارن ينتقل من جهة الواقع الاجتماعي مما يفسر ان اعمال تلك الفترة الفنية كانت سطحية اكثر ، وخميفة ، ومطمئنة ، وان للضحك والتجهم حقهما فيها . ولا نستطيع ان نقرأ بدون بعض الانقباض تلك القطعة المسماة الزي الاخير حيث تختلط اللقيات الفصيحة والضحكات التجارية وحيث الكاتب يصف دوريا امرأة المجتمع ، والخياط ، والجواهري ، والمزين ( ديكوراتور ) ورئيس

الطهاة ، منتهيا بالنتيجة الى الوقوع في شرك تصنّعه البائس . لقد كان في ذلك الرجل الحذر شيطان صغير محب للظهور ، يخرج احيانا عن مراقبته وخاصة عندما كان يستطيع الادعاء بالحاجة الى المال والنجاح الاجتماعي . واننا نجده في الاحتفاء بالكتاب مبيحا التوراة الجديدة لمشتركين اغنياء . غير ان هذه اللطخات لا ترتدي من الاهمية الا ما يكفي للاشارة اليها . والشبق البصري لدى مالارمه ينتقل تقريبا بكامله الى فنه بشكل تحليقات رائعة . (sublimations) وتقوم اللغة الايمائية ، والرقص ، وموهبة البوح ، والتغطية ، والتوقع بدور اساسي في ابداعه الجمالي . وبالنسبة الى الماورائية الاصلية اي ماورائية الانشاء الفرنسي تبنى مالارمه دوريا او في وقت واحد شخصية العذراء الراقصة وشخصية الرجل الذي ينظر اليها وهي ترقص . وعرض هذا المقطع الاسطوري متجاوزا كل شعور بالذنب على شاشة الاشياء الواقعية مستمدة من المحيط الباريسي ـ هو كل ما نجده في كل مكان ، في الاعمال الغرامية لهذه الفترة ، البطل يلبث الشاعر ، والبطلة تلبث مشارا اليها او حاضرة ، تنتمي انتماء كبيرا الى الواقع وتختلف كثيرا ( ظاهريا ) عن اشباح العهد الريفي الى درجة ان الشعور بالذنب يستيقظ . وهنا لا بد لي من ملاحظتين : في قطعة كالنيلوفر الابيض حيث يستعاض عن سعادة الحب الممنوعة باختطاف زهرة عذراء ، نجد الرمزية الزهدية الواردة في النخب الجنائزي او النثر للايسنت . والشعر الغرامي والشعر الفكري لهذه الفترة نفسها ليسا متميزين ، وانما هما مرتبطان سرا رغم انهما يمتان الى مستويات نفسية مختلفة . ومن جهة اخرى وفي جميع قطع ميري تقريبا تظهر شمس غاربة

مأساوية ومنتصرة من وراء الواح الزجاج ويستمر بريقها في شعر المرأة المحبوبة . ويتيح لنا البحث ان نتعرف فيها الى وسواس هيرود ياد ، والسماء الارجوانية ، الدالة او الموئة الى الدراما . كل شيء اذن يحدث كما لو ان الخيال والعمل المهجورين يعودان ليرهقا الشاعر في وسط غرامياته . وقد اختل توازن الخلق اختلالا شديداً لمصلحة الواقع المعاش : المرأة الحقيقية التي تحتل بشعرها مركز اللوحة ، توقظ غيرة الشبح الذي يعود ليتجسد من جديد فيها . ميري تصبح الشقيقة .

قلبي الذي في الليالي يبحث في بعض الاحيان عن ان يسمع نفسه
او عن أرق كلمة اخيرة تناديك باسمك

تمتلىء حماسة لأقل شيء يتحدث عن شقيقة

وتقارب هذه الابيات مع اخرى من اجل ميتتك العزيزة شيء معبر جدا :

. . . كي اعود الى الحياة ، يكفي ان استمد من شفتيك
نفحة اسمي المتمتمة في المساء .

مالارميهيستعمل من اجل ميري ابياتا وحتى قطعا كاملة عائدة الى العهد الريفي . اذن يوجد اتصال سري بين الشعر الغرامي لهذه المرحلة والشعر المأساوي المبعد خلال نوبة ١٨٦٦ ـ ١٨٦٩ والباقي حيا في اعمق اعماق شخصية مالارمية .

اعتقد ان تلك الاعتبارات النفسانية مفيدة جدا لنفهم خطوط قوة الابداع . غير ان الابداع بحد ذاته يتم ، ولنكرر ، على مستوى اللغة

وعرض الماورائية على شاشة الواقع الخارجي لا يكفي لتفسيره . نخطو خطوة اخرى في طريق المعنى الملموس لكل قصيدة باحثين عن الطريقة التي تكون بها الكائن اللغوي وكيف يوحد بشكل لا ينفصم بين الانا واللأنا . وفي ذلك تمثل كل قصيدة حالة خاصة . غير اننا نستطيع تقديم بعض الملاحظات العامة عن اللغة الثانية ( المبدع ) التي استخدمها مالارمية في هذا النصف الاول من العهد الباريسي ( النصوص التي سبق ان تحدثنا عنها تعود الى الفترة الواقعة بين ١٨٧٣ ـ ١٨٨٧ ) وقد تأكدت عدة اتجاهات كان سبق لها ان برزت بروزا واضحا في العصر الريفي . فاللغة اولا ، وتركيب الجملة يبدوان ملتوين وملطفين كانهما خاضعان لرقة وايمائية معبرة ، ولذا كان من الواجب ان نقول جيدا او نقرأ جيدا لنفهم ( لا العكس ) . وعندما « مثل » مالارمه في غرفة نومه امام زوجته وابنته وصديقين من اصدقائه محاضرته عن فيليه شعروا بانهم لم يضيعوا كلمة واحدة . فالجملة ترقص على موسيقى موزارية جدا بجملها ، مملوءة بالوان خاصة انطباعية سريعة ، وبتشبيهات شيقة واستلهامات . وكان مالارميه يعتقد ذلك . ويمكن فهم ما اقول بمجرد قراءة الرسالة الى ماري المذكورة اعلاه :«وعدا ذلك ماذا ؟ اذا كان اخلاصا كبيرا اكيدا ، فسيكون لك ذلك» . ويختلط مع ذلك الاسلوب من التعبير المملوء بالحياة ، الذي يقطع الجملة وينزع عنها ثقلها كما يقول مالارمية : انتفاضات هي حركات سامية للاجنحة : تطابق (symétries ) وتناقض (dissymétries ) بين مقاطع النص ، وعبارات تسير تبعا لتنقيط غير اعتيادي . ويبدو هكذا ان طاقة متفجرة ( ديناميكية ) خاصة باللغة قد

ولـدت يوحيهـا الشيء تارة ، وطـورا توحيهـا الماورائية . ومالارميه لم يخترعها . وانما اعطاها استقلاليتها وفيها تشـذيب كل سرد غـير مفيد ، يتناسب مع الاهتمام نفسه المعطى لتأمين الرقة والتحرير اللغويين . يلغي الشيء الخارجي بعض الاحيان ، ويعبر عنه بعض الاحيان بجملة اقـل كثافة ، وتارة يشار اليه دون ذكر اسمه بعبـارات ماورائية . وهـكذا في الجزء الثاني من النخب الجنائـزي لا يبقـى من الاحتفـال الدينـي سوى الجماعة المرتعبة ، والملاءات الملطخة بالدموع ، ورموز المأتم المتناثرة على جدران حقيرة ، الجناح ، والمروحة ، وصفحة الكتاب تصبح في كل مكان تحليقات ، والرباعية الاولى من الهارب المنتصر لا تسمي الشمس الغائبـة ولكنها تشير اليها بكلمات مستوحاة من الماورائية : انتصار ، مجد ، قبر ، انتحار ، ضحك . وهكذا تصبح اللغة بعد تقلصها الى الحد الادنـى ، ورقتها ، وشفافيتها مدفوعة بطاقة الخيال المتفجرة ومخروقـة به في وقـت واحد . غير ان مثل ذلك الكائن اللغوي يذوب في انطباعية لفظية اذا لم يتدخل تكثيف من الناحية المعاكسة ، وهذا التناسق الجديد مدين سواء لتقوية العلاقـات الشعـرية ( تشبيهـات واصـداء ) ام لمسـالك الافـكار المتداعية المنطلقة من الماورائية . ان توثيق المنطق الخارجي وتوثيق المنطق الداخلي هما اللذان يؤديان في النهاية الى تحويل السرد الى شعر .

لتلك الفكرة المعترضة الجمالية مكانها هنا على ما يبدو لي ، فانتقال الاهتمام من البطلة الى البطل ، والدفاع عن الشاعر وتمجيده اللـذان ميزا النصف الاول من العهد الباريسي ، وحصوله على الثروة اخيرا وشخصية

رئيس المدرسة تشجع جميعها في مالارمه التأمل في فنه ، وان كثيرا من نصوص تلك الفترة شعرية كانت ام نثرية تعلن او تزين بشكل او بآخر « اسلوبا خياليا » يمكن ان نعتبره مثمرا .

في الشاعر الواعي وعيا عاليا الذي كان يتكون هكذا ، رأى الكثيرون مالارميه الحقيقي . غير اننا كلما تقدمنا في معرفة النصوص عرفنا احسن كم كانت حصة الظل ، والموت ، والالم تتغلب على حصة الانبساط الشخصي الباسم . وهذا القول صحيح في مداه ، فالعهد الريفي ونهاية العهد الباريسي يقدمان لنا اكثرية كبيرة من الاعمال السوداوية او المأساوية . وفي وسط العصر الاكثر تألقا ، بدا قبر اناتول مفتوحا كبئر لليأس . والتعويضات الادبية التي واجه الشاعر بها آلامه ، تكشف بقساوة طبيعتها كتحركات دفاعية سحرية ، ضد ضربة الموت تلك ، مما يجعل قراءة تلك الاوراق شيئا غير محتمل في بعض الاحيان . الواقع يسحق كل شيء : نهاية الابن المعروفة مسبقا ـ نظرته المتسائلة ـ اثوابه الصغيرة التي سبق لنا ان عرفنا ماذا تمثل ـ بعد ـ الخلاف في الشعور بين الاب الراضي بالشيء وبين الام الرافضة له ، ـ رسائل النفي ـ التحنيط . وضد تلك المجموعات من الالم ، تقف ضئزى فكرة ان الموت لعبة وان الولد لم يمت لانه لم يعرف انه مات ، وانه يعيش متقمصا في الاب ـ القبر بذكائه الممتاز كابن ، وان العمل الفني الذي كان الاب عاجزا عن اتمامه سوف يتحقق ويجعله خالدا في نقائه المثالي . كيف لا يمكن ان نفكر بالطيف الشاب الفقير المتقمص هو ايضا بستيفان في الخامسة

عشرة والذي لم يلبث ان اصبح منه الجزء الاقدس ، وشعره ، ومثاله الاعلى في الموت ؟ قبر اناتول اصبح مختلطا مع قبر ديبورا وماريا والام . واذا كان الالم الجديد بسبب الموت ، اذا صدقنا الاحداث الحياتية ، قد أبعد بقساوة ، فمن الواجب ان يفيد قراءة القطع الموجهة لميري على خلفية عاطفية . كتلك الخلفية وعندئذ تصبح دهشتنا اقل اذا وجدناها مختلطة في التريبتيك حيث تتجدد مواضيع الغرفة ـ القبر لهيرود ياد . وان استخدام اناشيد سنة ١٨٦٩ الموجهة لميري ، وعودة ظهور بعض الكوابيس ( سماء ارجوانية ، شعر ) في مكانها القديم ، تعتبر دلائل في الاتجاه نفسه . واني اعيد راضيا ترتيلة القديس يوحنا الى العصر نفسه ( حوالى سنة ١٨٨٥ ) .

وهكذا نصل الى النصف الثاني من العصر الباريسي حيث يتابع مالارمية الدفاع عن الشاعر وتمجيده بجدية تتخذ اكثر فاكثر صفة ايمان ديني كما لو ان قوة ما عليا قد كلفته بهذه المهمة المقدسة Tu sacerdos eris in aeternum . فهو يرتب الشعر بالنسبة الى الموسيقى ، والاحتفالات الدينية ، والاعياد البشرية ، والنضال العمالي ، والحركة الثورية . والذهب وهذا المالارمية يجتذب اليوم الاهتمام « فيوظفونه » حسب ميولهم واتجاهاتهم ، اما في الحقيقة فيمكث بشكل عنيد شاعرا منتظرا ان يعترف الجمهور بمطلقيته الخاصة .

لجأ المبدع اكثر فاكثر الى فالفين Valvins ، وكانت النيلوفر الابيض قد بينت كيف انعكست على ستارة النهر والزورق ، ذكريات واحلام قديمة · اختطاف الحيوان ( المرتبط نفسه بالخيالات المائية ونافذة تورنون

المفتوحة على الرون ) ومـن ورائـه اعجوبـة لودا ( ربيع ١٨٥٩ ) وكان مالارميه الامين ابدا وبشكل مثير للتفاصيل اليومية، يميل الى تخيل الشاعر لا كوحيد في غرفة ليلية ، بل كبحار ممسك بالمجذاف .

فايجيتور سيصبح سيد ضربة الودع ، وسيصبح درج منحدر القبر ، باطن الموجة ، وسيصبح الانتحار غرقا لحديا . غير انه على المستوى الاكثر سطحية ، تتخذ الصـورة شكلا لا يزال اجتماعيا ، روحيا ، غراميا عن بعد ، وعن قرب اخويا جدا كما نكتشفه في الخلاص ـ نخـب في مادية « القلم » انما فاسكو الشاحب يمثل تمثيلا جيداً الشاعر الـوحيد والهـارب حتى الى ما وراء الشعر . وعلى المستوى النفسي ، حيث يغـوص خيال الشاعر مدفوعا بدون شك في وقـت واحـد بالانهيار العصبـي وبالهبـوط الارادي الى الجحيم ( في سبيل العمل الفني ) تلتقي الصـورة الجـديدة للبحار بذكريات لندن ، وبودلير ، وباختصار بمـا في النسمـة البحـرية وغرقها البائس من نزوات . لكن الخلاص ،Ala nue accablante tu والى الغيمة العبء أنت ، وضربة الودع تظهر لنا ، في باطن الامواج طيف كائن شاب : امرأة سمكة Sirène محبوبة وطفلة او هملت وقد اصبح بالـكاد بالغا . المحيط الهائج اي صورة الصدفة والواقع ، يحتوي اذن قبرا عذريا يمكن ان يكون قبـرا مزدوجـا ، ومكانـا للمناولـة وللعـرس في الموت . وباختصار اننا نجد ماورائية العهد الريفـي : فكما ان السيد في زورقـه يقابل ايجيتور في غرفتـه ( اونيك في كوخـه ) فان المحيط يقابـل الضفـة المشؤومة : واقع ، صدفة ، محيط معاد ، حيز رتيب ، ليل ، برد ، وفي

الوسط القبر من حيث ينبثق الطيف الشاب ـ تيار من القهقهة والرعب ـ والبحر ، عندما يطبق على الغرقى ، يجعل المشاركة المحظورة نهائية ، وينفي عنها الشعور بالذنب : لا شيء حدث ، ومجموعة النجوم التي تحيا وحدها بعد الكارثة الهادئة تمثل الشعر ، الكائن اللغوي نفسه ، كالدب الاكبر في النافذة والمرآة في انشودة سنة ١٨٨٦ ، وكالازهار في النخب الجنائزي وتبدو صورة المشاركة المحلوم بها انسانية ، ومزهرة ، ومضيئة كالنجوم بقدر ما يكون في الانهيار النفسي من عمق . غير ان ضربة الودع مرة اخرى تشهد على الظاهرة التي لم اتردد عن الاشارة اليها ـ المغامرة الشعرية تتم على مستوى اللغة . نثر شبه مجنون ، مشتت الاوصال مقطع بخضات الخيال ، يبقى رغم ذلك مطيعا بفضل طاقة غير عادية من التناسق الموسيقي . لم تطبق فكرة كريس ابداً : ـ الفن جنون موجه ـ ، افضل مما طبقت هنا .

ومع ذلك يبقى البطل في مركز ضربةٌ الودع ، مما يجعلها في خط القصائد الفكرية . فقط تنتصر فيها الكآبة ، كما لو ان الجمهور المرتعب في النخب الجنائزي ، او تنين قبر بو ، او روح النزاع ، او الموجة الرتيبة في النثر للايسنت قد انتصر على الشاعر نفسه . غير ان الكارثة تبقى صافية ، فالشاعر يبدو كأنه مأخوذ بالواقع المعادي اكثر مما هو مأخوذ بالشهوات المذنبة . وقبر بودلير وعرس هيروديا يكتشفان بالمقابل مالارمه يدفعه العزم اخيرا على ان يواجه بدوره الغرابة « البودليرية » . ومالارمه الاخير هذا المعروف اقل من قبل الجميع ، يستطيع ان يكون الاكثر تعبيرا بالنسبة الى المالارميين الآخرين الذين يظهرون بقدر ما كردات فعل تجاهه .

فبالواقع ولكي نفهم عرس هيرود ياد علينا ان نصعد لا حتى الفتحة القديمة سنة ١٨٨٦ ، بل ايضا حتى الولد العاق سنة ١٨٦١ وحتى « اللبلاب الملعون سنة ١٨٥٩ . وغني عن القول ان تلك العبقرية التحتية بشكل مستمر شخصية ، ولا اسميها بودليرية الا لتمييزها . والمقتطفات التي جمعها غاردنر ديفيسGardner Davies تحت العنوان الذي كان من الممكن لمالارمه ان يعطيه للأثر الفني ( لو لم تدركه الوفاة في اثناء تأليفه بنوبة تقلص الحنجرة ) تتضمن مواد قديمة ، غير ان الاسلوب جديد تماما . « الطبيعة الميتة » المتطلبة اشياء منزلية للتعبير عن دراما صامتة ، تستعيد ما ورد في الفتحة ، والليل الموافق والتريبتيك ولكن في جو دهشة ، اكثر مما هو جو قلق ، وجو غضب اكثر مما هو جو خفة . ترسم الاشياء فيه بعجينة صلبة ، وتكون ( الاشياء ) غالبا رثة قديمة ، وقذرة ودائما عنيمة في جمودها . الابريق القبري ( او الحدباء ) والشمعدان اللولبي ( القريبان جدا من فوهة القاذورات القبرية ومن المصباح ذي الفتيلة المجدولة اللذين يقفان وجها لوجه في قبر بودلير ) قد حلا مكان التحفة الزائلة للتفاهة الرنانة . والهالة من النور المقبلة للقديس ذي اللسان الجامد ( تمثل اذن هذا الاخير عند غيابه ) ، الشمس في غرفة هيرود ياد تنظر الى الفراغ المشبوه والصامت لاحد الصحون وكلما زادت عقدة دانتيلا الستارة التي تحركها الريح من معارضتها رعب الدراما بالانكار الغاضب لما يبدو ، زاد الصحن جفافا وخواء . وهكذا تتأكد في كل مكان وفي الاشياء الجامدة واقعية غريبة تأخذ على عاتقها عرابة الدراما . غير ان الشعر لا يتوقف عند الاشياء الجامدة : فمالارميه سيذهب اخيرا الى اقامة الاتصال بين البطلة

وبين البطل اللذين فرقهما لمدة طويلة . انهما من الناحية التصويرية يمثلان مظهرين من مظاهر الشخصية المبدعة ، الواحدة ما تحت الاجتماعية والاخرى ما فوق الاجتماعية ـ في تقريب اول بين الجسد وبين الفكر ، ولكنه جسد عذري ، طفولي ايضا وصافي الاصل ، بينما الفكر ما وراء الحياة العامة ، لا يطمح الا الى استعادة تلك الطهارة التي كانت اصلية فاصبحت نهائية في منطقة عليا مجلدة . واذا حددنا بدقة معنى الصورة الجمالي قلنا ان هيرود ياد قبل الدراما كانت تمثل جمالا غير واع لنفسه ، ويمثل القديس جمالا مثاليا جدا من ناحية الوعي هاربا بشكل خطر من الارض والجسد ، الواحدة تبقى امام الابداع كأنها في قبر ، والآخر يبقى هاربا الى بعيد بمسافة شاسعة في فراغ متجلد : كل ما يهمله النخب الجنائزي والقبر والمسيحي الاعمى الابكم . الابداع يتطلب مشاركة في التشنج بين البطلة والبطل . وبالمقابل فان الضرورة المزدوجة للطهارة ( التي تثير لدى البطل والبطلة الرعب المقدس امام ارتكاب المجرم ) تحتم ان لا تحصل المشاركة في الحقيقة ( رفض الحياة الحقيقية)وان كلا من الشخصيتين تتم في تشنج يشعر به انفراديا ، العرس اذن استهلك ، ولكن بين العذراء وبين رأس القديس وحده ، انهما يتحركان نحو الاعلى وذنبهما زال بسبب الموت . وان الجريمة كما تقول هيرود ياد ليست القتل انما « الصدمة » اي التشنج . والمعنى الجنسي « للصدمة » نجده في الحيوان :

لكي يهرب من شفتي الملتهبة كالنار محتسية كالبرق

المختلج ! الخوف السري للجسد .

اننا هنا على المستوى البودليري حيث تزداد حدة السادو ـ ماسوشية . وفي تلك الصدمة يحقق القديس مصيره في ان يموت في هذا العالم . غير ان المبالغة المتخيلة للسمو به ( راجع النثر للايسنت ) المعتبرة جنونية وخطيرة تتحرك بشكل رمز ، فالرأس يطير بعد ضربة السيف الشبيهة بضربة الشمس ، وبفضل ذلك السقوط يستطيع الرأس ان يلتقي العذراء ، والفكر ان يلتقي الجسد في مشاركة لا تغتصب ظاهريا اية طهارة . غير ان تلك الصور الواعية يجب ان لا تخفي عنا الشكل المأساوي الذي اتخذته الاعجوبة : كما في ضربة الودع حيث يصبح البطل فريسة البطلة ويموت . فهي من غيرتها من استقلال القديس ( انت الذي تريد ان لا تحفل بي : تقول ) تجذبه الى قبرها . وايجيتور سيد ضربة الودع ، ونبي العرس في باطن الانهيار النفسي نفسه ، يقادان الى النهاية ذاتها : الانتحار . وفي نهاية العهد الباريسي ، تخلى مالارميه عن خطيه الدفاعيين ضد الكآبة : خط الحيوانات والنيلوفر الابيض ( الغسق مع تجنب الدراما والذنب ) وخط النخب الجنائزي ، والقبور ، والنثر للايسنت ( دفاع عن الشاعر القح وتمجيده ) . اما البطلة ، فبعودتها الى مركز اللوحة ، تحتم ان تتسم المشاركة معها وان تكون مع ذلك محمية بالاعفال ومكفرا عنها بالموت . العمل الفني يختلط مع الانتحار وتقلص الزلعوم الذي قتل مالارمية لم يكن الا ترجمة نفسجسدية عنه .

ونهاية العرس تبرز مطررات من الكلمات اكثر مما تمرر سلسلة من

الابيات ، وهذه الحالة من عدم الاكمال ربما تدل على مقاومات نهائية ، فالميول السوداوية في مالارمية كما رأينا ، تعارضها اخرى تضج بالانتصار تعويضا . ونوبة سنة ١٨٨٦ قد اوحت بعمل فني عظيم ، واستمر هذا المشروع وازداد قوة طبعا في اثناء النوبة الاخيرة . وهكذا يمكن تفسير الكتاب وجو النوبة ( حتى لا تقول النفسية الغربية Théomanie ) الذي ميز حلمه في اعلانه وتمويله . وللمقاطع التي وجدت حيث يظهر التناسق اللفظي وحده ، ( كان لها دون شك معنى آخر في نظر الكاتب ) اهمية مؤثرة للعالم النفساني : الا ان تمحيصها يبقى كثير التعقيد افتراضيا بحيث لا تجد مكانا لها هنا . مع الكتاب ، انتهى العمل الفني بالانفجار .

## « رجل عادته الخيال »

هل نستطيع الذهاب الى ابعد من ذلك ؟ ان كل محاولة لجمع ميزات العمل الفني الفريدة في معادلة هي بنظري من ميدان التنجيم ، والحياة في تعقيداتها تسخر من جهود كتلك . هل اعترف بذلك ؟ كلما قرأت بعض الشعراء الحقيقيين ، قل ايماني برؤية كل منهم « كما يغيره الموت نفسه » الفن يولد من علاقة مزدوجة شخصية للفنان مع الكون ، والمعجب مع الفنان : والزمن الذي يطارد مجمعات السدم ليس اقل تلاعبا من تلك الغمامة الخفيفة الرائعة ، وهكذا فاني لن اختم هذا البحث ببعض العبارات الجامدة فقد كان غرض بحثي مصير شاعرية . فبقي علي ان الخصها بنظرة ولكن دون ترك وجهة نظر الزمن المعاصر .

ليس صحيحا ان النزعة الفنية عند كل فنان تعود في اصلها الى صدمة تترك في نفسه جرحاً لايندمل ، فالشاعر المتعلق دائما بطفولته يمكن ان يصبح فنانا بفعل جاذبية فردوس مفقود : تلك كانت بدون شك حالة ميسترال . ولكن على الفن ، مهما كان الامر ، ان يهب الانسان ما يرفض الواقع العام ان يهبه اياه ، فهو يحتم اذن انكفاءً للكائن نحو وسائل الدفاع التي حمته من التجربة المؤلمة ولهذا السبب لديه ( الفن ) الكثير ليفعله مع الكفاح ضد الموت ، ويعطي النفس الانسانية شعورا بالخلاص وبانها في المرفأ الامين . فاذا جرد من هذه المهمة فقد بطولته ، وهكذا فان احزان مالارميه المبكرة ولئن لم تحدد نزعته ( افتراض مبسط جدا ) ، قد وسمتها بسمتها بكل تأكيد . فتسلط فكرة القيود في آثاره الفنية شهادة كافية على ذلك : « قبر » ديبورا ( الانشاء الفرنسي ) ، الاحزان المتكاثرة في بين الجدران الاربعة ، « حفار القبور » في الدلال الحزين ، « محتضر » النوافذ ، القصر الجنائزي في الهجوم ، مأتم شكوى خريف، قطع الرأس في طفل فقير شاحب ، « خوف من الموت » في « الحزن » حفار القبور في « ضجر من الراحة المرة » ، الطهارة القاتلة في هيرود ياد . كابوس الموت طول النوبة السوداوية « الهدم يصبح بياتريسي » ، انتحار ايجيتور ، قبور غوتيه ، وبو ، وبودلير « القبر المزدوج » في أنشودة : من أجل ميتتك العزيزة « القبر » في النثر ، « القبر الغائب » في الهارب المنتصر« القبر » في كلمه أعجاب « التمرمل » و . . . القبلة الجنائزية « والنعاس الحزين » « وفراغ العدم » في النشيدين التاليين من التريبتيك ، قطع رأس القديس يوحنا ، « الغرق » في ضربة الودع ، الهبوط الى القبر في الكتاب ، العرس الجنائزي في

هيروdياد، تاركاالباقي . كيف ننفي عن نفسية الشاعر تلك الطبقة من الحزن العميق وكيف لا نؤمن بانها تعود كثيرا الى الاحزان المبكرة ؟ الا أنني لا أقول أن شعر مالارميه كان تعبيرا عن ذلك الحزن ، فمفهوم « تعبير » هو بالحقيقة ساذج جدا ، جامد جدا لنفسيتنا المتفجرة : الاثر الفني يكافح ضد الحزن ، ولا يسمح للكابوس بالظهور كي تمكن مراقبته . الفن يهزم الموت على طريقته .

ان مثل ذلك الحبور يتطلب لغة ذات نغمة موسيقية ، اي في الادب تقنية في الكلمات تختلف عن الاستعمال العادي لها . الدعوة نحو « شيء آخر » تبقى دون أثر اذا لم تنطلق مواهب فطرية أو مكتسبة عند الشاعر المراهق . النزعة تتضمن فطريا تلك المهارة الحرفية ، وتلك المهنة من الخبرة في الآلات الموسيقية التي وحدها تقدم لغريزة الحياة مجالا مناسباً للانتصار على الموت « كلمة كلمة » على أرض الابداع . وان أكثرية الشعراء المراهقين يسقطون على هذه النقطة : انهم في ما تم أوريديس غامضة ، يباشرون بدون قيثارة هبوطهم الى الجحيم . فيحلمون عندئذ بدلا من أن يبدعوا . هكذا كانت نزعة مالارميه، الحرفية مند تيقظها .

وباكرا جدا أيضا ظهرت فيه واحدة من القوى الاكثر بروزا عند الشاعر : تلك المرونة الفكرية التي سمحت له بان يتأرجح من مستوى الى آحر . يستطيع الفنان الغوص نحو أحلامه الأكثر كآبة ، ثم الصعود نحو الواقع والارتفاع أخيرا نحو يقظة يبدو انها تعود فتصبح غير واعية ، وعلى قدر كاف من الغرابة . وبالنسبة الى تلك المرونة وبالتالي الى تلك

الحرية في أبعادها الجديدة فان حياتنا الروحية المشتركة الخارجية والاجتماعية مكيفة ببساطة الفرد مع محيطه تظهر متقلصة وربما مقواة . والمرونة التي كان يتمتع بها مالارميه تترجم بالمقدرة على التأرجح في سن التاسعة عشرة بين أسلوبُ بانفيل واسلوب بودلير . فكل منهما يتوفق في مالارميه مع مستوى نفسي خاص ، مع الملاحظة ان الثاني مثقل اكثر بالالم . اذ ان هناك مسافة بعيدة بين الاناقة المتحذلقة وبين الاناقة الحزينة ، غير ان مالارميه ينطلق من الواحدة الى الاخرى وبالعكس مع تمكن شديد من اللغة . تمرين فيه الكثير من المهارة ولكنه يوظف لصالحه الشخصية العميقة يعني انه يتلاعب بالاحزان والدفاعات التي اصبح لها تاريخ طويل . والنضوج اللاحق للانسان وللاسلوب لم يمح كما رأينا ذلك الازدواج ، ومما يدهش أن التفكير نفسه قد استطاع تعميم الجيتور ، والزي الاخير ، وترتيلة القديس يوحنا ، وبعد ظهر حيوان ، وبقيت المستويات النفسية مميزة جدا ، والتأرجح يستطيع دائما ان يجمعها ، ونجد غالبا في الشيء القليل الاكثر دلالا ملاحظة فجائية كبيرة جدا كما لا تنقص ابدا الحركة الراقصة او القنزعة الضاحكة في المقطوعات الاكثر مأساوية . ولكني اسرع فأقول اننا الان ، تجاه مالارميه ذي العشرين عاما ، وهو على معرفة مبكرة بالحزن ، وسيطرة على المضرب اللغوي ، ومرونة نفسية - هذا كما يخيل لي ، ما يميزه .

ان تلك السمات بمظهرها الاعم تحدد بدون شك ديناميكية كل ابداع . ولا حاجة الى القول ان التجربة المعاشة تختلف لدى كل شاعر

مراهق . وهناك توازن نفساني آخر يواجه قوى الحياة مع الموت ، واشياء أخـرى محبوبـة محفوظـة او مفقـودة ، تغـذي وتبنـي عن طريق التمثيل الشخصية الناشئة . كل شاعر يواجه ادن النزعة بماورائية فريدة . وأخيرا فان الاسلاف القدامى لا ينقلون اليه الالة نفسها ، مما سيجعل محتـوى الاعمال الفنية مختلفا . غير ان الديناميكية تبقى ذاتها . فهي تلهب ابداعا تتأثر به حياة الكاتب ويتأثر بها .

ولان مسألة اقتسام الطاقات ستطرح بادىء الامر شئنا ام ابينا يجيب عنهـا مالارميه باختيارحاسم : « يحصل على مهنة ويتزوج . وكان يمكن ان يكون الاختيار مختلفا او اكثر غموضا . وسواء كان غنيا او اعزب بوهيميا فقد كان مضطرا الى الكتابة بسرعة ( مثل بودلير او نيرفال ) او على الاقل كتابة بعض القطع الادبية المأجورة ، ولكنه كان ايضـا حرا في التصرف باوقاته وفي القيام برحلات ، وفي القراءة ولا بد انه كتب آثارا ادبية تختلف اختلافا محسوسا في الكيف والكم . وان مجموعة من الظـروف التـي لا علاقة لها بفنه قد وجهت اختيارا تردد صداه في نفسـه واذا افترضنـا ان حوادث اخرى لم تغير لا شخصيته ولا الالة الشعرية عنده فان الحيِّز ، والزمن والتجربة المعاشة لم تكن هي نفسها . ثم ان مسألـة « التـوازن الصعب » بين الحياة الاجتماعية والخلق المنعـزل ، لقيت حلـولا اخـرى متتابعة طول الحياة . وهكذا في جهدنا لنفهم من نظرة واحدة وفي وقت واحد الصفة المنفردة والمثالية لمصير الفنان يجب علينا في نظري ان نعزل ذلك العنصر ونشير الى اهميته . والمسألة نفسها . يتعرض لها كل مبدع ،

والحل الذي اختاره مالارميه يحتفظ بقيمة مثالية دون ان يكون الحل الوحيد وذلك الحل الذي كان نسبيا نادرا في القرن التاسع عشر حيث كان الكتّاب الذين لا ثروة لهم يزعمون انهم يعيشون من فنهم « حتى ولو هبطوا به عدة قامات » مال الى ان يصبح القاعدة في العصر العشرين ، وحرية الابداع التي هي ضرورية لمدنيتنا اكثر من حرية العمل ـ ليست مؤمنة اليوم الا بواسطة بعض البطولة الفردية التي يتسم بها الفنان ، الراضي بان يضحي بقسم من عمله الفني ليربح معيشته وقسماً من مدخوله لكي يكون له الوقت لينتج ايضا شيئا لا يرضى عنه الذين بيدهم زمام الامر والجمهور العادي . وتلك التضحية المزدوجة ، والجهود المبذولة لجعلها اقل قساوة ، والحرمانات التي تجلبها ـ كل ذلك لا يتم بدون نتائج فردية او جماعية ، لان البطولة ليست عامة ويمكن ان يحل في المستقبل شعراء تافهون مكان الشعراء المغضوب عليهم . اما مالارميه فقد احتفظ بتجربته وحافظ على القيم ، ولم يوقف ابداعه ، وقد سبق ان رأينا الثمن الذي بذله للمحافظة على تلك النتيجة : صعوبات ، ارهاق ، انهيار وان درجة القلق مهما كان سببه ، تضغط بثقلها على العمل الخلاق نفسه .

علم النفس المعاصر الذي يعالج العاطفة والخيال مجمع على خطأ الفكرة التي مؤداها ان علاقات رجل مع عالمه الداخلي مستقلة عن علاقاته مع عالمه الخارجي . فالشخصية تمثل كلا لا ينفصل . وان القرار الذي اتخذه مالارميه لتعليم اللغة الانكليزية والزواج من ماري ، قرار ناتج عن مصالحة بين الميول وبين الواجبات المالية او المعنوية ـ قد وضع شخصيته

الكاملة في وضع لم يكف فيا بعد عن التطور تطورا احماليا .

وهكذا تبدو لي المبادلات بين الحياة والعمل الفني امرا بديهيا ، وعلى النقد النزيه ان يراعي تلك الظاهرة بشكل مستمر . مثلا : خلق هيرود ياد عجّل في نوبة الكآبة ، لان تلك النوبة حرمت الاسرة من المال في وقت كان فيه طفل ثان على طريق المجيء الى الحياة ، وبالعكس فان الشاعر كتب : الزي الاخير لزيادة موارده ، مما عدل في فنه النثري ـ ولكن اليس لذلك الخبير في العلاقات الاجتماعية والزينات ما يصنع مع عشيق ميري ؟ .

ألم تغير سعادة هذا الاخير شكل الأشعار القديمة ؟ وعلى المنوال نفسه يمكن مع ج . ب ريشار J.B. RICHARD الافتراض بدون اشكال ان التريبتيك مدينة بشيء ما لموت اناتول . والمأتم الثالث يعيد ذكرى السابقين . والدفاعات نفسها تقوم بدورها ايضا : الحي يدخل في صورة الكائن الفقيد ويتمثل فيه بجعله مثاليا . وكلما كان الحزن مبكرا كلما كان الثقل النوعي « لذلك الشيء الداخلي كبيرا » الام الميتة الممثلة في التريبتيك بالعود في العدم الفارغ الموسيقي . لقد كان بدون شك لذلك العود الحزين ذي البطن المنتفخ الذي يمكن ان يولد احد منه ثقل أكبر في لا وعي الشاعر ، وصورة الاخت المتوفاة تختلط بشكل واسع معها ، ولكنها تستمر في مختلف الوجوه ذكرى واعية ، وصورة الابن الميت انطبعت ايضا في مكان أقرب قليلاً . غير أن التشبيهات تبقى واضحة إلى درجة يمكننا معه استنتاج هوية ردات الفعل العميقة في الحالات الثلاث . ثم ان التصور نفسه يوجد في النصوص . فمن الغرفة الفارغة في التريبتيك يصعد الى

غرفة النشيد في ـ yx - ، ثم الى فتحة هيروديياد . واخيراً الى الكوخ الذي ينتظر فيه « نيك باريت » زيارة الطيف .

نقول اذن لنصل الى النتيجة ( لان الامثلة المذكورة اعلاه يمكن ان تتضاعف ) ، ان تبادلات مستمرة في الشخصية الاجمالية للشاعر قد ربطت من الاتجاهين بين العمل الفني والحياة . كان العالم الخارجي موجودا بالنسبة لمالارميه بقدر ما هو موجود العالم الداخلي ، وانطلاقا من هنا كان فنانا .

من كل ما تقدم تنتج طريقة ما لقراءة الآثار الكاملة للشاعر . واني ارى ان ابداعها يتم كأنه ميلوديا . مما يفترض في كل نقطة الانتباه المزدوج الى الوقت والى الارتفاع ( او اذا كان الامر متعلقا بطباق الى المسافة الفاصلة ) .

يبقى الوقت المتغير الاكبر ، حتى في النقد المعاصر الذي يهتم اكثر ما يهتم بالخيال . ومعرفة تلك الظاهرة ، يميز النقد النفسي عن التحليل المتعلق بموضوع الكلام . ذلك ان الاول يؤمن بعلم لا بماورائية الخيال ، والماورائية الشخصية للكاتب تعيش ابطأ من وعيه في الاتصال مع الواقع المتحرك . غير انها تتطور،والاثر الفني بدوره الناشيء من قرن الماورائية غير الواعية مع التفكير الواعي يشارك في الاستمرارين ويجمعهما . وهكذا فان ابداع مالارميه ليس ثابتاً : فهو يتقدم من قصيدة الى اخرى مثل ميلوديا من لحن الى لحن . والاويقات المختلفة ليست مستوحاة ، ( أفكر ببودلير لسارتر ) من بعض المقدمات الجامدة تبعا لآلية الترداد التي هي

عكس الابداع المملوء بالحيوية تماما . الحرية تملك وقتها الخاص . ووقت الموسيقى ، ووقت الكائنات الروحية التي يدعوها الماوراء طبيعيون الميتولوجيون : «Oevum» « أوفوم » وحيث يتم التغير دون ان يبلغ الشيخوخة . وتحويل الاستمرار الانساني الى «Oevum» هو وظيفة الفن . وعندما كتب مالارميه عبارة : الانتقال الذي من اجله يذهب الانسان من الواقع الى المثل الاعلى ـ فكر بدون شك في شيء ما من هذا النوع . غير انه ترك « الفكرة الصافية » تختلط مع المفهوم الجامد اختلاطا شديدا . الموسيقى ليست مجردة ، وهي لا تتوسل المساواة ، ان لها معنى ومصيرا تحبه . ماذا تقدم لنا اذن غير صورة وجود انساني تظهر خطواته حية ومتناسقة الى درجة تظهر معها ملائكية ؟

كي نشعر بجمال آثار مالارميه ، علينا ان نجيل فيها انظارنا انطلاقا من الملاك الحارس الى عرس هيروديا فكأننا نرتاد اقسام قطعة موسيقية .

وعندئذ يصبح مفيدا تحديد المستويات النفسية تحديدا دقيقاً ، وهذه المستويات التي يمكن تشبيهها بخطوط ذات بعد موسيقي ، ذات مقياس مرتفع ( او ذات فسحات فاصلة ) بالنسبة الى الالم الاشد . والعمل الفني في استمراريته خلال الزمن ، ينخفض تارة نحو اعماق مغلقة ، ويرتفع تارة اخرى ليشرف على تلك الاعماق نحو النور والراحة النفسية للحياة الواعية . وهكذا يولد ما سميته ميلوديا ( تناغم ) الآثار الكاملة ، هذا التناغم يترجم في كل برهة نضال الشاعر ضد قوى الموت النفسي وبحثه عن الخلاص . « ثمل الفن ـ كتب بودلير ـ اجدر ما يكون

لاخفاء مخاوف الهـوة » ، كل قصيدة من قصائـد مالارميه تستمـد هكذا « رفعتها في الحزن الذي يتسامح به وبطريقة لا يدركها ، كما في كل خفقة جناح ، ينسق العصفور في تحليقه بين هبوطه وبين ارتفاعه . وذلك المدى العامودي المقاس بالحزن المتحمل والمتغلب عليه ، ليس اقـل اهمية من الوقت ، المدى الافقي . ان التعبير المزدوج هو الذي يوجب التحول في اللغة العامة كما في الموسيقى وقد شعر مالارميه بذلك افضل من اي واحد آخر ، ففنه يتلاعب كما رأينا بالفسحات العامـودية القائمـة بـين النـور والظل . واننا نتذوق الاثر ، ولكننا لا نفقد شيئا اذا ما حاولنا تحديده . مثلا الازهار ـ الكلمات في النخب الجنائزي ، وفي نثر الايسنت تستمـد معناها من كونها تؤلف التمثيل الوحيد المسمـوح به في تلك البرهـة من اختفاء هيروديـاد فالصورة الداخلية اللاواعية المعبـودة والمرعبـة في وقـت معا ، ظاهرة بذلك الشكل المزهر في اطارها الواضح الذي يبقى مع ذلك قادرا على ان يزداد اتساعا بالنسبة الى عقولنا . هل نستنتج من ذلك ان التفكير الواعي قد تغلب على الالم ؟ لـنجب انه من الأفضل القول انه يخشاه باعتباره يهرب . ولكن الظاهرة الموسيقية تبقـى وان ابتعـد . وفي مكان آخر ، يقترب منه ، مثلا في المقطع الثاني من التريبتيك المنبثق من المؤخرة ومن القفزة وبتعبير آخر : عندما تختفي الزهرة ، تعلن هـيروديـاد عن نفسها . القصيدة هبطت نحو مستوى مثقل اكثر بالالم ، فهي تعبر ايضا عن انهيار ، ولكنها تعني ايضا ان الالم محتمل وان الهبوط الاورفي الى الجحيم الذي قطعته نوبة ١٨٦٦ ـ ١٨٦٩ قد عاد مستمرا .

نرى مما تقدم ، ونقولها بشكل عارض كم تبسط الاشياء باعطاء بعض المواضيع المالارمية ـ الغياب ، السكون ، البياض ـ معنى وحيداً من المثالية . الغياب العذري للصورة الانثوية في النيلوفر الابيض ، واستبدال المعزية بفراغ ابيض زهري يجعلان الشاعر ظاهريا مرتاحا من انه حول الواقع الى « فكرة صافية » غير ان غياب الزهرة في التريبتيك ـ كما غياب السرير او النار ـ يسجل عودة الى حالة الحزن . والغياب الذي هو تارة مشؤوم وتارة فرح ليس الا التعبير عن حضور مستتر : اذن علاقة عمق . وكذلك يوجد عند مالارميه على الاقل سكونان متعارصان وبياضان متعارضان : السكون الجشع للقبر ( النخب الحزين ) الذي يشكل حداً داخليا للتأرجح الخلاق ، والسكون الذي ينتجه على الجناح الملائكي الاصبع الدقيق لقديسة السكون الموسيقية ويؤلف حدا اعلى . وللبياض في بعض الاحيان معنى مقاومة يجب كسرها ، ووهن جليدي قاتل في حالة الرسوب . وأخيراً الحيز الجامد ، والصدفة والموت ، ولكنه عندما يتردد في القصيدة وعندما يلتئم بعد الكسر ودلائل العرس ، يفتدي الذنب ويمحوه. على ان التأرجح يتضمن الازدواجية . مثلا : اختطاف العذراء او الزهرة مؤكد ومنفي في الوقت نفسه ، وكذلك القول بالسبة للعمل الخلاق . وحتى لو كان العدد ( اي ضربة الودع التي تنهي العرس ) فمعنى ذلك الصدفة ، لن يتم شيء ما عدا ربما . . . فحتى النهاية يستمر التأرجح : إنه فن كبير لا اختيار ما ورائي .

تلك هي اذن ، ما دمنا قد تطرقنا الى « التوازن الصعب » المختار من

قبل مالارميه ، النقاط التي تبدو هامة : التبادل بين الواقع الخارجي والعالم الداخلي ـ الابداع يستمر بواسطة التفاعل الداخلي لزمن معاش مع تأرجح نفسي ـ ان ما تفرد به مالارميه لا يمكن تحديده هنا الا بواسطة الصفة المنفردة لحياة إنسانية بكاملها ، وخاصة الكثافة الاستثنائية للتبادلات والتأرجحات . تبدو حياة الشاعر فقيرة بالأحداث : غير ان كلا من تلك الاحداث مثلا موت ماريا ، السفر الى لندن ، ظهور فيليه ، امتلاك ميري ، شراء الزورق ـ يتردد صداه بعمق في شخصيته . وبالعكس فان المآسي الاكثر عمقا تنعكس على اشياء من الحياة اليومية ، وهكذا لا يمكن ان نقرأ صفحة مما كتبه الشاعر دون ان ندخل فورا في خصوصيات الشاعر . ذلك الخيال عرض على شاشة ذلك الواقع ، في وقت معين ، وفي مكان معين . ونحن لا نحتاج الى تلك التحديدات الدقيقة ـ لتذوق القصيدة ـ ولكن بدونها ( التحديدات ) ،لم تكن لتولد القصيدة مما لا يمنعها من ان تكون « شيئا آخر » ـ اعني شيئا آخر غير واقع او حلم ـ تكون العمل الذي يجمعها ، او الكائن اللغوي حيث لا يمكن تمييزها عن سواها ـ الغائبة عن الباقات جميعها ليست طيف ماريا ، ولا الزهرة ولا فكرة الزهرة ، ولا فكرة الجمال ، وانما هي لحن متناسق بالكلمات في مكانها بالجملة ، فاذا حللناها ، تصبح عندما تحل عقدها ، كل ما انتهينا من تعداده ، وما نكاد نرفع الموشور « حتى يتبدد التعداد » ولا نجد على الصفحة سوى الغائبة عن الباقات كلها .

على الفكر الذكي ان يقبل ، دون ان يتخلى عن مساعيه الخاصة ،

بذلك الشيء الاخير ، ويصبح مسالما تجاهه . فمالارميه عندما يدغدغ اوتار المعزف ، لا شك ان مصيره الحقيقي يتحقق هناك ، ولا يحتاج الامر به الى رفع اللهجة لانه لا يستطيع ان يفعل في الحياة افضل من ان يضع ذلك التناسق ، وقد وضعه ، وكل شيء سار حسنا . ونحن نقدم عملنا الخاص اخويا بمحاولتنا الفهم ، ثم باصغائنا .

واروع ما في لعبة مالارميه كما يبدو لي ، صفاؤها . يمكن ان يكون المعنى الفكري للجملة مزدوجا ، ازدواجية تصبح غير محتملة لو كان مالارميه ذلك الفيلسوف الذي يرغبون بعض الاحيان في ان يكونه ـ غير ان التناغم ( الميلوديا ) لا يمكن الطعن به وسواء كان الشيء المحكي عند فتاة او حفار قبور او القديسة سيسيليا ، او حيوانا في حالة الشبق ، او ثوبا للرقص ، او قبرا ، او امرأة تقوم بزينة شعرها ، او غابة فونتيبيلو «Fontainebleau» او فوهة قاذورات ،او زبد موجة، او رأسا على قصعة من ذهب ، فانه لا يوجد اي شك في حضور الشيء . وكثافة التأمل ، وصحة اللهجة المختارة ، وقوة الاوتار المعزوف عليها ، ويكفي القارىء تصفح ما اخترناه باختصار من المقاطع الموفقة بهذا الكتاب حتى يستطيع ان يحكم على القدر الذي تتغير به اللهجة من صفحة الى صفحة . ولكنها في كل مرة تتأكد بصراحة مطلقة لا يشوبها مواربات جميلة . وهذا ما سميته ( صفاء ) .

ان مثل تلك الشفافية تفترض تمثيلا للعناصر الموجودة جميعها وفي بادىء الامر لقسم عميق من الشخصية مع جزء كامل متناسق من الواقع

الخارجي . « مراسلة » « رمز » « علامة » وكثير من مثـل هذه الـكلمات المتقاربة ، ولكنها غير كافية للتعبير عن ذلك التناسق ، هنالك مشاركة في اللغة ، والتعبير اللفظي الواحد كاف لعدة متطلبات في التركيب الأساسي لاحظ تلك الموهبة الشعرية التي اوردناها كمثل لان مالارميه يضـع فيها بامانة بسيطة جدا ودقيقة ، برهة من حياته اليومية ـ حين يترك مكتب عمله في الفجر . السماء السـوداء ، الشاحبـة ، الحمـراء ، وراء التقاطـع : السعادة والشك عند الرجل التعـب ، لطف الام والابنـة الحقيقيتـين ، الرغبة الغريبة في اسر اي شيء لمصلحـة العمـل الليلي ـ كل ذلك يؤلف عملا كان قد اصبح واعيا : اذ ليس من السهل تحديد لعبة التشبيهات بين والد هيرودياد ووالدة جنفياف دون ان تتعثـر . غـير ان عنصرا جديدا يضـاف الى ذلك ، ففـي السياق نفسـه للنص : ترتسـم صورة ملاك موسيقي ، رابطاً جناح الفجر بالقنديل الملائـكي ذي السـعف الضـوئية وبالصـوت الامومـي الـذي يذكر بالكمنجـة والبيانـو القـديم . تلك الصورة ، ومأساتها المختصرة ولكن العنيفة في ماوراء القصيدة وبعبـارة اخرى على عتبتها يشهدان على الحضـور المستتـر للماورائية . والتجمـع نفسه من الكلمات يستجيب هكذا للحاجة المثلثـة : الواقـع ، والفـكر الشعري ، والخيال العميق ـ وبالتـالي فان المزج متكامـل في الفسحـات اللفـظية ، الى درجـة ينتـج عنـه انطبـاع وحيد وسعـادة شفافـة . تلك الاعجوبة ليست استثنائية عند مالارميه : فهو يتمسك بالمعنى الذي لدى الشاعر عن اللغات المجموعة في واحدة . ونجدها ايضا في الزي الاخير كما في ترتيلة القديس يوحنا ، وفي كل مرة كان مصير الشاعر يستكمـل

احدى فتراته ، بواسطة مشاركة في شيء آخر بين شخصيته والعالم » .

وليس من النافل القول كي اتجنب مسبقا بعض الانتقادات ، انني في هذا التركيب لا اقلص قط شخصيته الى ما ورائية واعية ، والعالـم الى بعض الاشياء المحسوسة ( نوافذ ، او اناء ، اوشعر ) . ولكنني اعترف ، بانني لكي اعوض عن خطأ شائع ، قد اكدت على صمة الفنان كرسـام مشاهد ، ولوحات ، والاشياء الجامدة اكثر مما اكدت على الرجل المتأمل الذي كانه مالارميه ايضا دون شك . غير ان ذلك التصحيح ، المبرر موضوعيا ، لم يقلل ، على الاقل في تفكيري من اهمية العناصر الواعية في ما ابدعه الشاعر ، « فالمرأة الشابة ترضع ولدها » تبقى بالنسبـة لمالارميه سبب الحنان كما هو ايجيتور كائن مفكر . لكن تلك الطاهرة الواعية من ظواهر الفن ، مع ما فيها من نبضات غنية تسير بداتهـا ، وهـي تؤلف بالنسبة لكل ما ، ارثا ثقافيا ، انما الابداع لا يختلط مع الثقافة والذوق بل يتطلب ان يتناول التفكير حالتـين غريبتـين : حالـة الماورائية الـداخلية اللاواعية ، وحالة الشيء الخارجي الغير المعروف . وبتأكيدي على اعجوبة تشاركهما في اللغة ، قبل تشاركهما في الافكار او الانطباعات الواصحة ، آمل ان اكون قد قدمت خدمة لعبقرية الشاعر .

## « مقتطفات »

ماذا كانت تقول البجعات التلات ( مقاطع منها )

« ديبورا » صرخ الحطاب . وعندما عرفها والدها وقتل حبيبها محي

من الذاكرة ما كان لا يزال يذكر بالقبر ، لان قبلة الاب تجدد الشباب حتى شباب الموت .

لم يبق على جبينها سوى اكليل الورود البيضاء ، الذي يوضع عادة على رؤوس الفتيات في النعش ، كي يفهم الشيخ المسن انها لم تعد نهائيا ، ولا يتطرق الى نفسه اي وهم من هذه الجهة . ومع زينتها الحزينة كان ثوبها الوردي المخطط بفضة ايامها الجميلة خفيفا ومضيئا الى درجة يبدو معها كانه مصنوع من الابخرة البيضاء التي ينشرها الفجر ، والتي من خلالها تلمع نجوم الليل باهتة مختفية .

كانت تارة تضع يديها الدقيقتين الناصعتي البياض متقاطعتين فوق صدرها ، وتبد وبشعرها الاثيري المتموّج على طول ظهرها كجناحين ، وعينيها المرفوعتين الى السماء ، كأنها تطير نحو الاجواء الزرقاء العجيبة ، وكانت مجنونة تارة اخرى تدور على نفسها كما يدور اللمعان وتضحك تحت اكليل الموت الموضوع على رأسها .

وعندما بدأت رقصها الثمل ، قطفت بعض وردات من ذلك الاكليل وورقتها بعدما وضعت بينها بقايا الوردة الحمراء الملكية التي بواسطتها حافظت على والدها ، ثم رمتها في الهواء ، ثم انتزعت دفها المحفوظ كشيء مقدس ، وتلقت به تلك الباقة من الثلج المعطر ، ثم رمتها من جديد . وفي هذه المرة كانت ابتسامتها سماوية الى درجة ان الازهار راحت تتمايل في الغرفة من شدة الاعجاب .

عندئذ ، وفي ذلك الجو من الحبور ، انطلقت تدور بقوة تغني وشعرها يسبح في روائح الورود .

قطعة الحلوى كانت القمر
وعندما جعلوها اربع حصص هي :
حصة الشيخ
وحصة الميتة ،
وحصة البوس Puss
وحصة الفقير

عندما وضعوا تلك الحصص على الدف وتحت الوشاح الذي نسيه الملاك؛الوشاح الثلجي الذي رصعته طيور الدغماش باقدامها ، والذي كان يلمع هذه المرة بالنجوم الفضية .

سمّت الفتاة بصوت فيه اقصى ما يكون من الاثيرية ، باسم والدها ، واسمها هي ، واسم بوس ، ووضعت قدمها البيضاء الشبيهة بقدم القطة ، تحت الوشاح ، معينة له لمن تكون كل قطعة من الحصص المذكورة .

بقيت الرابعة المخصصة للفقير ، فوضعت على حجر قرب الباب .
عندئذ استلقت ديبورا في سرير من النور وتمتمت بصوت غنائي :

ايها الاحمر في داخل الشعاع الابيض
انني اغني واحلّق كالحلم .

ثم نزعت الورود البيضاء الباقية في اكليلها فتساقطت كل واحدة من الزهور كانها مطر من النجوم . وفجأة شحب ذلك المجد ، وظهرت من

خلال النوافذ حيث قطع الجليد تنسج فسيفساءها ، قطعة الفقير
راحت تستدير كالهلال المصفر الشاحب في السماء التي لونها الفجر با
الورد . ١٨٥٧ ـ ١٨٥٨ .

**قصيدة**

مع باقة من الزهور الى م . . . .
نصف الليل في ساعة البرج القديم : الظل نام والقمر
يلعب بجناح الليل الاسود القاتم
الذي يوشحنا كالغراب الفاحم ، وفي السماء تفر النجوم
والف صوت من اللذة تتطاير في نفسي : وواحد منها
يحمل الي الضحك ، والقبلات ، والاغاني الثملة ، ثم تتبعها
جوقة يبدو فيها شتراوس يدير كالدوامة ، السمراء
ذات القدم الخفيفة ، والصدر العاري ، التي يزعجها رداؤها
آه من اقنعتك ايها الكرنفال ! آه من مراسيك ايتها الضجة الفرحة .
وانا ، انام بعين واحدة واقول لك يا ماري
ان زهرتك مفتونة بكونها في إنائها العابق ،العطر
ستتفتح بين يديك وتنتفض لسعادة
ان تعيش وتذبل ذات مساء فوق قلبك .
أواه بين الضجر وبين المساء ، طارت حياتي
كالحلم ، ايتها الزهرة المحبوبة ، اني احسدك على مصيرك
أحد الكرنفال سنة ٩
ـ الربع بعد منتصف الـ

## « الدلال الحزين »

في احد تلك الاحياء ، حيث تذهب قوافل
من لمّامي الخرق العتيقة ، يتعاركون ، ويقبلون بدلال
قطعة بالية من القماش لها رائحة المومسات .
ويرجمون بالحجارة القطط الغارقة في هوة الحب .

ذهبت مثلهم ، نفسي تهيم في سماء مدلهمة
شبيهة بشعاع مفعم بخوف غامض
وعلى الجدران الشاحبة ، يباشرون برسم قنديلهم
الذي يحول الصباح في يوم بارد ، الى لون احمر .

وشاهدت لوحة بشعة بشكل جنائزي
لا يزال خيالها يزعجني حتى الان ، واليكم ما هي :
امرأة شابة جدا فقيرة ، تقريبا
على الارض (en gésine ) ماتت في مسكن حقير متشح بالسواد .

ـ « دون صلوات ومثل كلب » ـ قالت جارتها
ومن خلال خرقة بالية تتدلى منها ودموع من الفضة
يظهر جدار شاحب بثقوبه : والتقتير
والبخور الفاسد يعشعشان في طياته المتطايرة

ثلاث كراسي تنتظر النعش ، وشمعة على الارض

سبق ان بكى شمعها اكثر من ميت ، ثم
شمعدان ، تحت فضته القديمة
يبتسم النحاس . وتحت المطر نتفة من غصن .

هكذا ، حتى الان لا شيء ، من المسموح ان يموت الانسان
فقيرا ، في يوم ذي طقس قذر وان يفتح ولد
شمسيته ، ودون ان يبكيك حتى كلب
تصرف قافتلك الساخرة ، وهي تسير خبباً .

ولكن الشيء الذي آلمتني رؤيته كان الباب ،
الذي ظهر ضيقا جدا ، والسلم الذي ظهر منخفضا جدا
بالنسبة لحفار قبور يتسلق ، الى منزل الميتة
من خلال النافذة وبواسطة سلم ، في خطوات واسعة .
الموت يراعي الذين يطاردهم

وهو يسكر باللازورد ، اعيننا عندما يغمضها
ثم يمر « فراك » قديم ، لابسا قبعة
يأتي فيستولي احتيالا على دراهمنا ، بشكل احتفالي .

من اول الدرجات الى آخرها ـ ذلك الكائن ـ
كما كان روميو يسرق بطريقة غريبة
عندما على سبيل الدلال ، وعلى حافة النافذة
وضع « بزّ » سيكارته ، بعدما فتح مصراعها . . . .
التفت بعيني وذهبت : اللون

الذي اغرقت السماء به احلامي اخذ يدلهم .
وهوذا صوت فكري يرن
مستيقظا . . . يتحدث كما يضحك الشيطان١.
وفي قلبي حيث الملل يدلي اعلامه الحزينة ،
يوجد ناووس ايضا ، يوجد حلم .
وهناك ، بين روائحها المخترقة الغياهب
تنام « تلك التي قرأ عليها الشيطان ذكراي » .

والرذيلة فخورة بان تثبت فيها جهنمها
تريد ان تحملها الى الارض انها تنقر على الالواح الزجاجية . ولكن
يا عزيزتي . . حفار القبور يستطيع ان ينتظر . ان حقدي
باق هنا حيث تسجنه عين الثأر حتى الابد .

١٨٦١

عريضة

الى السيد ارسين هوسيي Arsène Houssye
لقد حلمت طويلا أن أصبح ، ايتها الدوقة ، الحبيب
الذي يضحك على فنجانك ، عندما تقبله شفتاك .
غير أنني شاعره ، اقل من كاهن قليلا .
ولم أمثل حتى الآن فوق « السيفر » Sèvres

ورغم اني لست كلبك المدلل
ولا ملبستك ، ولا صباغك القرمزي ، ولا العابك الصغيرة
فقد وقعت مع ذلك ، معي

ايتها الشقراء التي جملك المزينون الالهيون

سمينا . . . أنت التي فئرانك السكرية
تشكل قطيعاً مغبرا من الخراف ، المستأنسة ،
تذهب فترعى القلوب ، وتثغو حتى الهذيان

سمينا . . . « وبوشة » فوق مروحة وردية
سيرسمني ، والمزمار في يدي هدهده ذلك السرير .
ايتها الدوقة ، سمينا راعي ابتسامتك .

كانون الثاني ١٨٦٢

« ظهور »

القمر يغرق في الحزن ـ والسارافين في الدموع
يحلمون والقوس في يدهم ، في هدوء الزهور
المتبخرة المطلقة من كمانها المتلاشي
الآهات البيضاء المتزحلقة على لازورد التويجات
ـ كان ذلك يوم قبلتك الاولى المقدس
واحلامي التي تحب استشهادي
تثمل عن وعي ، من عبث الحزن
حتى انها تترك بلا أسف ، وبدون ان تشعر بخيبة أمل
قطاف حلم للقلب الذي اقتطفه .
كنت أتيه اذن ، وعيني مسمرة على البلاط الذي شاخ

عندما ظهرت لي باسمة ، في الشارع
مساء ، والشمس في شعرك .
وحسبت اني اشاهد الجنية اللابسة قبعة من نور
كانت قد استقرت فوق رقادي الجميل ، كرقاد طفل مدلل
كانت تمر تاركة دائما من يديها المغلقتين بشكل سيء
باقات بيضاء من النجوم المعطرة ، تتساقط كالثلج .

١٨٦٢ - ١٨٦٣

« زفرة »

روحي التي نحو جبينك حيث يحلم يا أختي الهادئة
خريف ملطخ بلطخات ذات لون أبرص ،
ونحو السماء التائهة ، سماء عينيك الملائكية
تصعّد كما في بستان حزين
أمنية ، دفقا من الماء يرسل زفراته نحو اللازورد
ـ نحو اللازورد الذي جعله شاحبا صافيا
تشرين الذي يعكس في البحيرات الكبيرة بطئه اللامتناهي
ويترك على الماء الميت حيث الحشرجة المفترسة للاوراق
تتناثر في الريح ، وتحفر ثلما باردا ،
الشمسُ الصفراء تجرجر شعاعها الطويل

١٨٦٣ - ١٨٦٤

## « شكوى خريف »

منذ أن تركتني ماريا كي تذهب الى نجمة أخرى ـ أية واحدة منها؟ هل هي اوريون ، أو الطاير ، او انت ايتها الزهرة الخضراء ؟ ـ اصبحت احب الوحدة دائما ، كم من الايام الطويلة قضيتها وحيدا مع قطتي « وبوحيدا » اعني روحا بدون كائن مادي ، لان القطة رفيقة خيالية ، اذن يمكنني القول اني قضيت اياما طويلة وحيدا مع قطتي ، ووحيدا مع واحد من اواخر كتاب الانحطاط اللاتيني ، لاني منذ ان غدت المخلوقة البيضاء غير موجودة ، اصبحت احب حبا غريبا ولا مثيل له ، كل ما يمكن اختصاره بالكلمة الاتية : سقوط . وهكذا فان الفصل المفضل لدي بين الفصول ، كان تلك الايام الطويلة الاخيرة من أيام الصيف ، التي تسبق مباشرة الخريف ، وفي النهار ومن بين ساعات نزهتي افضل تلك التي تكون الشمس فيها ترفل براحتها تستعد للغروب مرسلة على الجدران البنية اشعة من النحاس الاصفر ، وعلى الواح الزجاج اشعة من اللون الاحمر . وكذلك فان الادب الذي تشتهيه نفسي هو ذلك الشعر المحتضر في اواخر هنيهات روما ، طالما انه لم يتنشق اطلاقا اقتراب البرابرة الفتي الباعث للشباب ، واللثغة اللاتينية الطفلة في القطع النثرية للمسيحية الاولى .

كنت اذن اقرأ واحدة من تلك القصائد المجببة ( التي تثير رسومها التجميلية من الروعة في نفسي اكثر مما يثير الشباب المتورد ) . واغرق يدي في الفرو الحيواني الاصيل ، عندما بدأ ارغن البربرية يرسل عزفه في

الممشى الطويل المؤلف من شجرات السرو التي اخذت اوراقها تبدو لي قاتمة ، حتى في الربيع ، منذ ان مرت هناك ماريا لآخر مرة ، مع الشموع . آلة الحزانى اجل بالحقيقة : البيانو المتوهج ، والكمان الذي يعطي النور للالياف المتمزقة . غير أن أرغن البربرية في شغف الذكرى جعلني احلم يائسا . والآن ما دام يتمتم لحنا شعبيا فرحا ينشر الحبور في الاحياء . لحنا شائخا تافها ، من اين تأتي ان موسيقاه تسربت الى نفسي . وجعلتني أبكي مثل غنائية رومنطيقية ؟ كنت اتذوقها ببطء الى درجة اني لم ألقِ درهما معدنيا من النافذة خوفا من ان يزعجني ، ومن ان اعلم ان الالة وحدها لا تغني .

١٨٦٢ - ١٨٦٤

« طفل فقير شاحب »

ايها الطفل الفقير الشاحب ، لماذا تنشد صارخا باعلى صوتك اغنيتك الحادة المتغطرسة التي تضيع بين اسراب القطط . سادة السقوف ؟ فتلك الاغنية لا تتجاوز مصاريع الطوابق الاولى والتي انت تجهل ما وراءها من ستائر ثمينة مصنوعة من الحرير القرمزي .

ومع ذلك تغني ، كأنما هذا قدرك ، تغني باطمئنان ثابت يتصف به رجل صغير ، يسير وحيدا في الحياة لا يعتمد على أحد ، ويعمل من أجل نفسه . هل كان لك يوما والد ؟ ليس لك حتى عجوز تجعلك بالضرب تنسى الجوع عندما تعود خالي الوفاض .

غير انك تعمل من اجل نفسك : واقفا في الشوارع مرتديا ثيابا لا لون لها فصلت كثياب رجل ، تظهر هزالا مبكرا وكبيرا بالنسبة الى سنك ، تغني بلا هوادة كي تأكل ، غير خافض عينيك الخبيثتين نحو الاولاد الآخرين الذين يلعبون في الشارع .

وصوتك مرتفع جدا الى درجة ان رأسك العاري الصاعد في الهواء كلما ارتفع صوتك يبدو كأنه يريد الانطلاق من بين كتفيك الصغيرتين .

ايها الرجل الصغير ، هل يدري احد اذا كان ذلك الصوت لا يغيب يوما حين ترتكب جريمة ، بعدما قضيت في المدن زمنا طويلاً ؟ الجريمة ليست فعلا شاقا . يكفي ان تكون لديك الشجاعة بعد الرغبة ، مثل الذين . . . . العزم يبدو على وجهك الصغير .

لا يسقط قرش واحد في السلة الصفصافية التي تمسكها يدك الطويلة متدلية بدون أمل فوق سروالك . الناس يجعلونك سيئا ، ويوما ما سترتكب جريمة .

رأسك مرتفع دائما ويريد مغادرتك ، كما لو كان يعرف مقدما . بينما انت تنشد بلحن اصبح يحمل التهديد .

سيقول لك ودائما ، عندما تدفع عني ، عن الذين يساوون اقل مني . انت اتيت الى العالم على الارجح متجها نحو ذلك المصير . انت تقوم منذ الآن ، وسنراك في الصحف .

أواه ايها الرأس الفقير الصغير .

١٨٦٢ - ١٨٦٤

## « قشعريرة شتاء »

تلك الساعة الرقاصة الآتية من « ساكس » التي تؤخر ، تدق الثالثة عشرة بين زهورها وآلهتها . لمن كانت ؟ فكر انها واردة من ساكس بواسطة العربات الطويلة العائدة للزمن الغابر .

( ظلال لا مثيل لها تتدلى بين الواح الزجاج المهترئة ) .

ومرآتك التي من البندقية ، عميقة كينبوع بارد ، على ضفاف من الثعابين الذاهب عنها لونها الذهبي ، من تطلع فيها ؟ اواه ، انا على يقين ان اكثر من امرأة قد غسلت في ذلك الماء خطيئة جمالها ، وكان يمكن ان ارى طيفا عاريا لو اني حدقت طويلا .

- ايها السافل ، انت تقول غالبا اشياء خبيثة .

( اني ارى انسجة عنكبوت في اعلى الزوايا الكبيرة )

وصندوقنا ايضا كان قديما جدا ، تأمل كيف تلون تلك النار خشبه الحزين باللون القاني . وكيف عفى الزمن على الستائر المستهلكة ، وكيف ان سجادات الارائك قد زالت الوانها ، وتأمل ايضا الرسوم القديمة على الجدران ، وجميع اشيائنا القديمة ؟ الا تبدو لك مثل العصافير البنغالية ، وكالعصفور الازرق ، وقد ازال الدهر الوانها جميعا .

( لا تفكر بانسجة العنكبوت المرتجفة في اعلى الزوايا الكبيرة )

انت تحبين كل ذلك ، ولذا استطيع ان اعيش بقربك . الم ترغبي يا اختي ذات النظرة القديمة ان ادون في احدى قصائدي هذه الكلمات :

« روعة الاشياء الغائبة » ؟ الاشياء الجديدة لا تنال اعجابك فهي فيك ايضا تبعث الخوف بوقاحتها الصارخة ، وتشعرين بالحاجة الى استهلاكها ، وهو شيء صعب بالنسبة للذين لا يحبون العمل .

تعالي اغلقي تقويمك القديم الالماني الذي تقرئينه باهتمام رغم انه ظهر منذ اكثر من مائة سنة ، وبالرغم من ان الملوك الذين يعلن عنهم قد ماتوا جميعا . وعلى السجادة القديمة تستلقين مكورة ورأسك بين ركبتيك الناعمتين في ثوبك الشاحب . اواه ايتها الطفلة الهادئة ! ساحدثك خلال ساعات اذ ليس هنالك حقول ، والشوارع خالية ، ساحدثك عن قطع اثاثي . . . انك ساهية .

« انسجة العنكبوت تلك ترتجف في اعلى الزوايا الكبيرة » .

١٨٦٤

## « ملل من الهدوء المر »

مللت الهدوء المر ، حيث كسلي يتحدى
مجدا من اجله ، هربت من الطفولة
الرائعة ، الى غابات الورود القائمة تحت اللازورد
الطبيعي ، ومللت سبع مرات اكثر التعهد القاسي
القاضي بان احفر ساهرا حفرة جديدة
في ارض دماغي البخيلة الباردة .
حفار بدون شفقة ، يحفر في سبيل الجدب .

ـ ماذا اقول لهذا الفجر ـ ايتها الاحلام ـ الذي تزوره
الورود ـ عندما خشية وروده الكئيبة ـ
تجمع المقبرة الواسعة الثقوب الفارغة .
أريد ان اهجر الفن الجشع لبلاد
فظة . واريد وانا ابتسم للانتقادات الشامخة
التي يوجهها اصدقائي ، والماضي ، والعبقرية
وقنديلي الذي يعرف ايضا حشرجتي ،
ان اقلد الصيني ذا القلب الصافي الرقيق
الذي يجد نشوته الصافية في ان يرسم
على فناجينه الثلجية ، وعلى ضوء القمر المتيم
نهاية زهرة غريبة تعطر باريجها ، حياته
الشفافة ، الزهرة التي احس بها طفلا
المتشبثة بفتيلة الروح الزرقاء .
وكما الموت مع الحلم الوحيد للعاقل
سأختار منظرا شابا وانا صافي الذهن ،
ارسمه ايضا على الفناجين ، سادرا .
خط من اللازورد الدقيق الشاحب سيكون
بحيرة ، في وسط سماء من البورسلين الخالص .
وهلال مضيء ضائع وراء غيمة بيضاء
يبلل قرنه الهادىء في مرآة المياه
غير بعيد عن اهداب القصبات الثلاث الكبيرة الزمردية « ١٨٦٤ » .

## « سمفونية أدبية »

شارل بودلير ( فقرة من القسم الثاني )

. . . وعندما وصلت رأيت احواضا كئيبة مصفوفة كانها لافتات في بستان خالد . وفي الصوان الاسود لاطرافها المرصعة بالحجارة الثمينة الاتية من الهند ، ينام ماء ميت ومعدني ، مع نافورات ثقيلة من النحاس حيث يتساقط حزينا شعاع غريب مفعم بجمال الاشياء الذابلة . لازهر على الارض المحيطة بها ،انما فقط ، ومن بعيد لبعيد بعض ريشات من جناح الارواح المغضوب عليها . اما السماء التي يضيئها اخيرا شعاع آخر ، ثم شعاعات اخرى فتفقد ببطء دكنتها وتسكب الشحوب الازرق لايام تشرين الاول الجميلة . ثم لا يلبث الماء ، والصوان الأبنوسي والاحجار الكريمة ان تتوهج كالواح الزجاج في المدن عند الاماسي . انه الغروب . اواه ايتها الاعجوبة ، لون احمر لا مثيل له تنتشر حوله رائحة مسكرة ، من الجدائل المتطايرة ، ينحدر كالشلال من السماء المدلهمة ! اصغوا كيف ينحدر بصوت القبلات الشهواني . واخيرا فان ظلمات اكبر قد اجتاحت كل شيء بحيث لا يسمع الا حفيف الجريمة ، والندم ، والموت ، عندها سترت وجهي ، وراحت تأوهات البكاء المنتزعة من اعماقي بسبب ذلك الكابوس اقل مما هي بسبب شعور مر بالعزلة ، تخترق الهدوء الاسود .

وفي زينة الحجر القديم الباسمة في ارض ساروفينية واقعة ما وراء البحر ، وتبدو كالصلاة الخارجة من عيونها الزرقاء اكثر مما تبدو خارجة من

لازوردنا العادي ، راحت ملائكة بيضاء كأنها ضحايا للاله ، منشدة نشوتها بمرافقه موسيقى السنطور التي تقلد اجنحتها ، وموسيقى الصنوج المصنوعة من الذهب الخالص ، والاشعة الصافية المجدولة الى مزمارات ، والدفوف ترن عليها عذرية الصواعق الفنية : ان للقديسات اجنحة . . . .

١٨٦٤

## « هيرود ياد »

المشهد الثاني ( مقتطفات )

اواه ايتها المرآة

الماء البارد من الملل ، في اطارك المجمد
كم من مرة ، وخلال ساعات مفعمة بالاسى
على الاحلام وباحثة عن ذكرياتي التي هي
كاوراق تحت جليدك المثقوب الى عمق بعيد
ظهرتُ فيك كظل بعيد .
ولكن يا للفظاعة ! كم امسيات عديدة ، وفي ينبوعك القاسي .
عرفت عري حلمي المتناثر .

## « المربية »

ضحية تستحق البكاء ، متروكة لمصيرها .

« هيروديياد »

اجل ، من اجلي ، من اجلي انا القاحلة ، ازدهر .
انت تعرفين ذلك يا بساتين الحجارة الكريمة المدفونة
بلا نهاية في هوات معقدة متوهجة .
يا معادن الذهب المنسية ، المحافظة علي ضوئها القديم
تحت النعاس المدلهم للارض الاولى .
وانت ايتها الحجارة التي منها تستعر عيناي الشبيهتان
بالدرر الصافية ، بريقها المتناسق كالنغم . وانت
ايتها الحجارة التي تمنحين شعري الشاب
روعة لا تقاوم ، وانسيابا قويا .
اما انت ، ايتها المرأة المولودة في عصور ملعونة
الى الكهوف المليئة بالعرافات
تتكلمين عن انسان على طريقتك التي من كؤوس
اثوابي ، ومن رحيق الملذات الشرسة
تخرج القشعريرة البيضاء من جسدي العاري .
منبئة بانني ، اذا اللازورد الدافىء في الصيف ،
الذي نحوه منذ البداية المرأة تكشف نفسها
رآني في حياتي المرتعش كالنجوم ،
سأموت ،
احب الهلع من ان اكون عذراء ، واريد

ان اعيش في الخوف الذي ينشره شعري في نفسي ،
حتى ، مساء ، وقد انسحبت الى سريري كالحية ،
التي لم تغتصب ، اشعر في جسدي الذي لا نفع منه
بالوهج البارد الصادر من ضوئك الشاحب ،
انت التي تنتحرين ، انت التي تلهبين من الطهارة

ليلا ابيض من الجليد والثلج القاسي .
واختك الوحيدة ، اواه يا اختي الخالدة
ان حلمي يصعد نحوك وقد صار
كصفاء لا مثيل له لقلب حلم به .
اني اشعر بنفسي وحيدة في وطني الرتيب
وكل شيء من حولي ، يعيش عابدا كما يعبد الصنم
مرآة تعكس بهدوئها النائم ،
هيروديادا ذات النظر الصافي كالماسة . . .
آه ، ايها الجمال الاخير ، اجل ، اني اشعر به ، اني وحيدة .

« المربية »

اذن يا سيدتي ستموتين

« هيروديادا »

كلا ايتها الجدة العجوز

كوني هادئة ، واذ تبتعدين اغفري لهذا القلب القاسي

ولكن قبل ذلك ، ان شئت ، اغلقي النوافذ ، فاللازورد
الملائكي يبتسم في الواح الزجاج العميقة
واني ، انا اكره اللازورد الجميل .

وموجات

تتمايل وهناك ، الا تعرفين بلادا
فيها السماء المشؤومة تتلقى نظرات الحقد
من الآلهة فينوس التي عند المساء ، تحدِّق في الاوراق .
سأذهب الى تلك البلاد .

اوقدي ايضا ايتها الطفولة

ماذا تقولين ؟ تلك المشاعل التي يسكب فيها الشمع
بتأثير نار خفيفة ، بين الذهب ، بعض الدموع الغريبة ،
وايضا .

« المربية »

الآن ؟

هيرود ياد
وداعا .

انت تكذبين يا زهرة شفتي

العارية .
اني انتظر شيئا مجهولا

او يمكن انك ، وانت تجهلين السر وصرخاتك ،
ترسلين الآهات السامية المحطمة
من طفولة تشعر بين الاحلام
ان احجارها الثمينة الباردة تتفرق اخيرا .

١٨٦٤ - ١٨٦٥

**« قديسة »**

في النافذة التي تخفي
الصندل القديم المتجرد
كمانه الذي كان يتوهج
في السابق مع مزمار او عود .

كانت القديسة شاحبة باسطة
الكتاب القديم المتفتح
على تسبيحة « فلتعظم نفسي الرب » التي رشحت
منها في الماضي صلاتا الشكر والمساء .

وقريبا من خزانة القربان كذلك
قانون صنعه ملاك
بطيرانه المسائي
لكي يعزف عليه بانمل رقيق

من اصبعه التي لولا الصندل القديم

ولولا الكتاب القديم
فوق ريش الالة

لم توقع موسيقى الصمت.

١٨٦٥ ( تشرين ا

## « بعد ظهر حيوان »

اعبدك يا غضبات العذارى ، ايتها اللذة
الشرسة للحمل المقدس العاري الذي ينزلق
لكي يهرب من شفتي الملتهبة كالنار ، والمحتسية كالبرق ،
المختلج ، الخوف السري للجسد :
من قدمي اللاإنسانية الى قلب الحياء
اللتين تخلت عنهما كل طهارة
ندية في الدموع المجنونة ، او على الاقل في الابخرة الحزينة
« جريمتي اني جذل من الانتصار على المخاوف
« الخائنة . بددت خصلة من القبلات الشبيهة بخصلة من شعر
« حفظتها الالهة مختلطة اختلاطا جيدا
« لاني لم اكد اخفي ضحكة حارة
« تحت التجعدات السعيدة لواحدة منها ( تحرس
« بإصبع بسيطة ، كي تتلون البراءة بريشها
« متأثرة بأختها التي تشتعل ،

الصغيرة والساذجة والتي لا تكتسي باللون الاحمر )
« حتى ، من ذراعيَّ اللتين شوهتهما المنايا الغامضة
« تخلصت تلك الفريسة الناكرة للجميل ابدا ،
« لم ترحم البكاء الذي لا ازال ثملا منه »

فليكن ، نحو السعادة يدفعني آخرون .
بجديلتهم المعقودة بقرني جبيني
اتدري يا هواي ، ان كل رمانة كالارجوان وناضجة ،
تتفجر وتتمتم كطنين النحل .
ودمنا الذي يأخذه مـن سيمسكه
يجري في كل القفير الخالد المصنوع من الشهوة .
وساعة يخبو ذلك الحطب الذهبي وذلك الرماد
يااتنا! بين طهرا بيك تقوم فينيس بزيارتها
وعلى حممك تضع اقدامها البريئة .
وعندما يرعد سكون حزين حيت يخمد اللهب .
امسك بالملكة !

آه ، ايها القصاص الأكيد . . .

كلا ، ولكن النفس

المجردة من الكلمات ، وهذا الجسد المتثاقل

سيسقطان متأخرين ، في هدوء الظهيرة الفخور بنفسه
ليس اكثر من واجب ان تنام ، ناسين التجديف ،
على الرمل المتعطش ، الطريح ، وكم احب
ان افتح فمي لكوكب الخمور الفعال .

ايها الزوجان ! وداعا ، ساذهب لارى كيف اصبحتما .

صيف ١٨٦٥

## هيروديا د

فتحة قديمة ( مقتطفات )

## المربية

زائلة ، وزائل جناحها المخيف بين الدموع
المسكوبة من الحوض الذي يعكس الانذارات
تطلقها قطع الذهب العارية ، توبخ بها المدى القرمزي .
وفجر ذو ريش شعاري قد اختار
برجنا الشبيه بقارورة الاموات وحجر الذبيحة
والقبر الثقيل الذي فر منه عصفور جميل
واللذة الوحيدة ذات الريش الاسود التافه . . . .
آه ، بلدان ملعونة وحزينة ذلك الريف

الغرفة المنفردة باطارها ، وعدة

العصر العدواني ، والمصاغ الخامد
كان صباغها القديم ، في السابق ثلجيا
واثاثها ذو ثريا مرصعة بالصدف
وطياتها لا فائدة منها بعيونها الخفة .
وعرافات عارضات ظفرهن الشائخ على المجوس
واحدة منهن ذات ماض مملوء برسوم الازاهير
على ثوبي الابيض المقفل بالعاج ،
عليه سماء تعج بالعصافير وسط الفضة السوداء المبعثرة ،
تبدو كأنها راحلة ، في طيرانها لابسة كالطيف
عبيرا يحمل أيتها الورود
بعيدا عن السرير الفارغ تخفيه شمعة مطفأة ،
عبيرا يفوح من قطع الذهب الباردة ويحوم حول جراب صغير
باقة من الازهار الكاذبة الى القمر .
( وواحدة منها تتناثر كالشمع المنتهي )
ومنها الاسف الطويل ، والجذوع
تغمس كلها في اناء واحد ذي بريق ضعيف .
فجراً يجرجر أجنحته بين الدموع .

ظل خرافي ذو بدائع رمزية
وصوت من ماضي التذكر الطويل
هل ان حلمي مستعد للظهور ؟
ايضا في طيات الفكر الصفراء

منسحباً قديما مثل نجمة عطرية
فوق كومة غامضة من الكؤوس المقدسة الباردة .
ومن خلال الثقوب القديمة والطيات المتصلبة
المفتوحة تبعا للحن والدانتيلات النقية
الموجودة في الكفن ، الذي يترك من خلال حرائره الجميلة
الرنين الشائخ الملثم ، يخرج بائسا .
( آه ما اشد البعد في تلك النداءات الالهية ) .

والبريق القديم المتشح بالارجوان غير العادي
والصوت الضعيف الزائل المحروم من خادم الكنيسة .
هل يترك بريقه الذهبي في عظمته الاخيرة .
وايضا المزمور ذو المقاطع المبتهلة .
عند ساعة النزع وصراعات الموت .
وبقوة الصمت والظلمات السوداء .
يدخل كل شيء في غياهب الماضي البعيد .
خاضعا للقدر ، مهزوما ، رتيبا ، كليلا .
كما تستسلم مياه البرك القديمة

لقد غنت هي ، واحيانا بدون تنسيق . مما يشكل دليل الحزن .
السرير ذو الصفحات الممتازة .
البادي هكذا بدون فائدة كما في دير ، ليس من الكتان .

ليس له من الاحلام المنطوية كتاب السحر العزيز .
ولا القبة كالتي توضع فوق المذبح لا تعكس شيئا .
هل له عبير الشعر المنسدل كانه ميت ؟
ايتها الطفلة الباردة لانها احتفظت في لذتها الملحاحة
بنزهاتها في الصباح المرتعش بالازهار ،
وعندما حطم المساء الخبيث الرمانات .
الهلال ، نعم الوحيد الذي في الاطار الحديدي
للساعة التي تنوء تحت ثقل لوسيفير
مجروح دائما ، ودائما توقيت جديد
من قبل الساعة المائية ذات النقطة السوداء الباكية ،
التي تدور دائما تائهة مهجورة وليس على ظلها
اي ملاك يرافق خطوتها التي لا يمكن التعبير عنها .

شتاء : ١٨٦٥ - ١٨٦٦

## « شعور عند غياب الشمس »

اظافرها النقية ترسل الى الاعلى عقيقها ،
وحامل المشعل يحمل الالم العميق في منتصف الليل هذا
وكم من حلم في كتاب صلاة الغروب احرقه الفينيق
ولم تتلق رماده اية خابية .

وعلى المائدة في الصالة الفارغة : لابتيكس La Ptyx

ولا اناء مكسور تافه ذو عدمية رنانة
( لان السيد قد ذهب يستقي الدموع من الستيكس[1]
مع ذلك الشيء الوحيد الذي يتشرف به العدم )

ولكن بالقرب من التقاطع في الشمال الخالي ، قطعة ذهبية
تختلج في نزعها الاخير ربما بالتناسق مع مشهد
الليكورنات[2] التي تقذف النار الى ملائكة الماء .

هي المتوفاة العارية في المرآة ، لا تلبث
من خلال النسيان المحبوس في اطارها ، ان تطلق
من الاهتزازات اللحن السباعي .

١٨٦٨

الليل الموافق .

ايجيتور : ( مقطع )

« التعليق الرابع »

« رغم ممانعة امه ، وذاهبا للعب في القبور »

. . . . قال : لا استطيع ان افعل ذلك بجدية ، غير ان الالم الهائل
الذي اشعر به كوني اعيش في اعماق ذلك الضياع المشتت الغير الواعي

(١) نهر في جهنم يجري حوله سبع دورات وماؤه يمنح الخلود للاجسام وقد غطست تييس ابنها اخيل في مائه وهي ممسكة به من عقبه ، فاصبح المكان الوحيد من جسده الذي يمكن ان يصاب بجرح من خلاله .

(٢) حيوان اسطوري بجسم حصان له قرن في وسط جبينه .

للاشياء التي تعزل مطلقة : انه يشعر بغياب « الانا » الممثلة بالعدم ذاته . يجب ( يشرب خصوصا ليجد نفسه ) ان اموت . وبما ان هذه الكأس تحتوي على العدم من جنسي المستمر حتى وصل الي ( هذا المهدىء الذي لم يأخذه ، انما الجدود ، الخالدون قد حفظوه وحده من الغرق ) لا اريد ان اعرف العدم قبل ان اعيد الى اهلي هذا الذي من اجله اوجدوني ـ العمل الذي لا معنى له والذي يشهد على بطلان جنونهم ( ان عدم الاتهام يلاحقني ويلطخ وحده موقتا مطلقي ) .

ذلك منذ ان جابهوا ذلك القصر في كارثة غرق دون شك ـ الكارثة الثانية لهدف ما سام » .

لا تصفروا لاني قلت « بطلان جنونكم » سكوتا ـ لا من ذلك العته الذي تريدون اظهاره قصدا ، اواه . حسنا من السهل عليكم جدا ان تعودوا الى الاعلى تبحثون عن الوقت ، وان تصبحوا ـ هل ان الابواب مغلقة ؟

انا وحدي ـ انا وحدي ـ ساعرف العدم اما انتم ، انتم فتعودون الى طينتكم .

انى انطق بالكلام لاغمسه من جديد في بطلانه .

انه يرمي الودع ، قضي الامر ، اثنتا عشرة ـ الوقت ( منتصف الليل ) من يخلق يجد في نفسه المادة والمجموعات ، والظروف » . . .

شتاء ١٨٦٩ ـ ١٨٧٠

# « نخب جنائزي »

اواه من سعادتنا ، انت ايها الرمز الذي وضعه القدر .
لا تظن اني بأمل التخلص من الجنون ، وإراقه الخمر الشاحبة .
والرجاء الصادر عن الممشى السحري
اهدي له كأسي الفارغة حيث يتألم مسخ ذهبي .

ظهورك لن يكفيني
لاني وضعتك بنفسي في مكان رخامي .
الايدي تحتفل باطفاء الشعلة .
امام الحديد السميك لابواب القبر .
ولا يجهلون ان من السهل على من اختير للاختفاء
انشاد غياب الشاعر .
الذي احتواه هذا الاثر الجميل .
واذا لم يكن ذلك الا المجد الساطع للمهنة
التي تستمر حتى ساعة الموت المشتركة والملعونة ،
فيبدو انه يعود من خلال زجاج القبر
حيث الغياب ينعكس باعجاب ، نحو الشمس الصافية -

رائعة ، كاملة ، وحيدة ، هكذا
ترتجف من الحماسة ، الكبرياء الزائفة للرجال .
هذا الجمع الحائر يعلن : نحن
الظل الخفيف لاشباحنا المقبلة .

غير ان لافتة الاحزان تفرقت على الجدران القذرة .
لقد كرهت الرعب المتجلي في دمعة .
وعندما واحد من هؤلاء المارة اصم لا تثيره حتى قصائدي المقدسة
معجب بنفسه ، اعمى وابكم .
ضيق كفنه الغامض . يتحول
الى بطل عذري للانتظار الطويل .
الهوة الواسعة حملتها في تكاثف الضباب _
الريح الغاضبة للكلمات التي لم يقلها .
العدم لذلك الرجل الزائل منذ زمن .
« ايتها الذكريات الافقية انت ، ما الارض ؟ التي تزجر
بذلك الحلم ، والصوت الذي يزول وضوحه ،
ان للحيز لعبته وهي صرخة : « لا اعرف »

والسيد ، بعين عميقة قد هدأ على طريق خطواته
من جنة عدن الايمان القلق ،
فقط بقيت قشعريرته النهائية ، في صوته
التي ايقظت من اجل الورود والياسمين سرّ اسم
هل هو من ذاك المصير الذي لم يبق منه شيء . كلا ؟
اواه ! انتم جميعا . انسوا الايمان الغامض .
فالعبقرية السامية الابدية ليس لها ظل .
اما انا ، فمن رغبتك القلقة ، اريد ان ارى

من اجل من انبثقت امس ، في واجب
المثل الاعلى الذي تقدمه لنا البساتين عن ذلك الكوكب
للبقاء من اجل شرف الكارثة الحادثة ،
حركة سامية تطلقها موسيقى
الكلمات ، والارجوان الثمل والكأس المقدسة الصافية
التي يعزها المطر والياقوت ، والنظرة الشفافة
الباقية هناك على تلك الازهار التي لا تذبل واحدة منها ابدا
بين آخر الليل وطلوع الفجر .
انها مكان اقامة قادتنا الحقيقيين
حيث على الشاعر مهمة متواضعة وواسعة
تقوم على منع الحلم عدو جماعته من دخولها
لكي يجعل صباح راحته المتكبر
عندما الموت القديم كما هو بمفهوم غوتيه
لا يفتح عينيه المقدستين ويسكت ،
يبعث من الممشى العام المزين
التمثال الصلب حيث يرتمي كل ما يؤذي
والهدوء البخيل ، والليل المتراكم .

١٨٧٣

# « الزّي الاخير »

## « مقاطع »

باريس في ١٥/ ١١/ ١٨٧٤

لم يحدث تحول بارز كبير في الزي فيما ظهر منذ خمسة عشر يوما او اطلقته ازياء الحفلات الراقصة نفسها ، موضوع بحثنا . فاثواب اولئك النسوة المجتمعيات العاليات هي التكلف بعينه المغامر احيانا ، والجريء ، والمستقبلي تقريبا ، يخرج الى النور من خلال التقاليد القديمة ، ومن ينظر ير ، مختلطة مع الحرير اعراض سبق ان ظهر من خلالها السر المخفي تحت القماش الشفاف ، او التول ، او المطرزات .

ان التقاليد التي تخضع لها بشكل او بآخر جميع ازياء الحفلات الراقصة استطيع ان احددها كما يلي : جعل الالوهية الظاهرة في غيومها خفيفة ، متبخرة ، هوائية بتلك الطريقة السامية من السير التي تدعى رقصا .

مادة اولى ووحيدة :

اذا كانت اقمشة اثواب حفلات الرقص التقليدية تكتفي بان تحيطنا بما يشبه الضبابة المتطايرة المصنوعة من جميع الاشياء البيضاء . فان الثوب نفسه بالعكس سواء اكان سترة ام تنورة ، يشدُّ على الجسد كالقالب اكثر من ذي قبل ، مما يشكل تعارضا لذيذا ومعقولا بين الغامض وبين ما يجب اظهاره .

ومثالاً على تلك القاعدة التي وضعها اسمى ملوك الازياء ، ولم تتبعها فورا آلاف النساء المعجبات السترة المشذبة من فوق الى تحت محتوية الردفين ، والتنورة المنبسطة من امام . بشكل تؤلف معه هذه الاخيرة شريطا للاولى في منتصف الجسم ، ثم الخمار ، الم تأخذ اوربا هذا الذوق الجديد من الشرق .

واضيف : دائما الكثير من الجوهرات الشقراء البيضاء المرصعة بالسبج الابيض ، ومطرزات من الحرير المنبسطة على التول . الف شعور رائع يمكن ان تحدثه تلك الازياء التي تقلد ثمار الأحلام أو ثمار جنائننا ، واحيانا تبدو كأنها مرصعة وبيضاء جدا .

مرغريت دي بونتي .

## « العذري »

العذري والحيوي ، والجمال اليوم
هل سيمزقنا بضربة جناح سكرى .
تلك البحيرة القاسية المنسية التي يعذبها تحت سبائك الجليد البلورية
الجليد الشفاف للتحليقات التي لم تهرب .

بجعة من الماضي تتذكر انها
بسمو ، ولكن لا بدون امل ـ تخلصت
لانها لم تنشد المنطقة التي يعيش فيها الملل
عندما تألق منبثقا من الشتاء العقيم .

ستهتز رقبتها جميعها لذلك النزع
المفروض على الطائر من قبل الحيز الذي يأباه ،
لا من الرعب من الارض حيث يؤخذ الريش .
والطيف الذي في ذلك المكان يظهر لمعانه الصافي
يمكث جامداً في الحلم البارد من الكراهية
الذي تحمله البجعة في النفي الذي لا نفع فيه .

١٨٨٥

## « اي حرير »

اي حرير من سلاف الزمان
حيث « شيمان » Chimène ترهق نفسها
يساوي الجسد العاري الخام
الذي تمدينه ، خارج مرآتك .

ثقوب الاعلام المتأملة
تتعالى في جادتنا ،
اما انا فلي شعرك العاري
لاغرق ناظريَّ الفرحين ،

كلا الثغر لن يكون اكيدا
من انه سيتذوق شيئا في عضته ،
اذا لم يصبح اميرك المحب ،

في تلك الباقة الضخمة
تتلاشى، مثل زمردة ،
صرخة الامجاد التي يخنقها

ظهرت سنة ١٨٨٥

## « العزيزة »

اواه ايتها العزيزة جدا ، بعيدة كنت ام قريبة ، وبيضاء
بلذة شديدة ، انت ، يا ماري احلم بك
بسلاف نادر صادر باكذوبة
عن باقة ما من البلور المسود

هل تعرفين ذلك ، نعم ، اما بالنسبة لي فها منذ اعوام
ودائما ، بسمتك المتوهجة تطيل حياة
الزهرة نفسها بصيفها الجميل الذي يغوص
في الماضي ، ومن ثم في المستقبل ايضا .

قلبي الذي في الليالي يبحث في بعض الاحيان عن ان يسمع نفسه
او عن ارق كلمة اخيرة دعتك
تمتلئ حماسة لأقل شيء يتحدث عن شقيقة .

كانت كنزا « كبيراً» ولها رأس صغير
علمتني تماما حلاوة مختلفة
في قبلة من شعرك ، تعبيرها الوحيد .

## « المجد »

المجد لم اعرفه الا بالامس ، انه يستحيل نقضه ، واني لا ابالي في ان يدعوني احد كذلك . مائة ملصق تمثلت العهد الذهبي الغير المفهوم للازمان وخيانة الحرف قد هربت كما من جميع اطراف المدينة ، عن ناظري المتطلعين في الافق برحلة على الخط الحديدي ، مأخوذين ، قبل ان يتهالكا بمعميات الافتخار ، التي يحدثها القرب من الغابة وقت تألقها .

وكالنشاز خلال الاندفاع دوت صرخة مشوهة ذلك الاسم المعروف لتظهر استمرارية القمم المتأخرة في التلاشي : فونتينيبلو الى درجة اني شعرت كانها جليد التصرف العنيف لقبضة تشد على الحلق كمن يقاطع صارخا : اسكت . لا تبح بعواء يبدد الطيف الذي حفر هنا في فكري ، على ابواب القاطرات التي تصطفق تحت ريح مستوحاة متناسقة وراء السياح الذين تقيأتهم . وهدوء كاذب نشرته الغابات الكثيفة ينشر جوا غير طبيعي من الوهم ، ماذا تجيبني ؟ ان هؤلاء المسافرين تركوا اليوم من اجل محطتك العاصمة ، وانهم استخدموا الصياح على سبيل القيام بالواجب ، واني لا انتظر منهم جميعا ، بعيدا عن احتكار سكر أتتشربين الجميع بسبب الليبرالية المشتركة الطبيعية للدولة ، شيئا سوى صمت مستمر خلال الوقت الذي يكفي لابتعادي عن جمهور المدينة منطلقا نحو الذهول المسيطر على تلك الأوراق الساكنة جدا لدرجة ان ليس من المنتظر ان تبعثرها اية ازمة في الهواء . اليك دون اي مساس باستقامتك نوعا من العملة .

واذ برجل لابس بذلة رسمية لم يكن ينتظره احد ، يدعوني الى محكمة ، فاسلم بطاقتي دون ان اقول كلمة ، بدلا من الرشوة المعدنية .

ولكن يمكنك ان تخضع ، اجل ، فلا ترى غير الاسفلت ممتدا عند قدميك ، لانى لم استطع حتى الان ان اتخيل في شهر تشرين الاول هذا الفخم غير الاعتيادي انه من بين الملايين من المخلوقات الذين رتبوا فراغهم بشكل رتابة قوية من رتابات العاصمة حيث يمحى منها هنا التسلط مع صوت الصفارة المنبعث من تحت الضباب ، ان اتخيل انه لا يوجد هارب واحد بالسر غيري يشعر مثلي بوجود الدموع المرة المشرقة هذه السنة ، وبالحيرة المترددة في فكر الهاربين من الصدق كما يهرب من الاغصان وبرعشة ، وبكل ما يجعلنا نفكر بخريف تحت السماء .

لا احد وذراعاي مرفوعتان كمن يحمل ايضا قدرا من الشك السري ويحمل غنيمة تافهة جدا الى درجة يمكن ان تظهر ، ولكن دون ان انطلق حالا في تلك المسامرة النهارية مع الجذوع الماثلة على واحدة من العجرفات الما فوق الانسانية ( هلاّ يجب البحث عن اصالتها ؟ ) ، ولا ان اتجاوز العتبة حيث لطخات ترهق الى درجة عالية جميع الاحلام السابقة ، لبريقها الذي يحول الى ارجوان في الغيوم ، الكون المقدس للمختلس الملوكي الذي ليس امامه سوى المجيء : كنت انتظر ، لاكونه ، ان تتحول الحركة العادية البطيئة والمتكررة الى ابعادها كوهم طفولي يحمل معه من العالم الى مكان ما ، القطار الذي اوصلني الى هناك وحدي .

١٨٨٥ .

# « الثلاثية »

التريبتيك ـ Triptyque

- ١ -

هل ان كل مجد يطلق عند المساء كالبحار
لطخة في مبادرة مخنوقة ،
دون ان تستطيع المناسبة الخالدة
البقاء في الحياة بعد الهجران .
غرفة الوريث القديمة
الغني جدا ولكن من ذكريات المجد
لن يجد فيها حتى الدفء
عندما يأتي من المشى . . . .

حشرجات الماضي الضرورية
متشبثة كالملازم
بالقبر المقدس للبوح

تحت رخامة تعزله
لا يلتهب من نار اخرى
غير المنضدة البراقة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ٢ -

الرقبة المهملة المنبثقة من المؤخرة والقفزة
للزجاج الوهمي
دون ان تنير السهرة المرة
تصبح منقطعة .

اعتقد تماما ان ليس ثمة من ثغرين
لا امي ولا عشيقها
قد شربا مرة من الوهم نفسه
انا ، جني الهواء القابع بذلك السقف البارد .

الاناء الصافي الذي لا يحتوي اي شراب
غير الترمل الذي لا ينضب
يحشرج ولكنه لا يقبل باعطاء .

قبلة ساذجة من اشد القبلات التصاقا بالموت
لا تطلق شيئا ، من العبير يعلن
عن وردة في الظلمات .

- ٣ -

مطرزة تتلاشى
في ريبة اللعبة العليا
لا تنفتح الا كالتجديف

عن الغياب الابدي للسرير .

ذلك النزع الابيض الاجماعي
للخضرة مع نفسها
الكامن وراء الزجاج الشاحب جدا
يطوف اكثر مما يختفي .

ولكن لدى من الحلم يتلون بلون الذهب
وحيث نام حزينا ماندولين
في جوف العدم الموسيقي .

كما نحو نافذة ما
ومن بطنه فقط
يمكن ان يولد أحد .

١٨٨٧

## « تسليات البريد »

ـ ٧ ـ

والسجادة تحت خفيك الدافئتين
عندما تتلقين تلك البطاقة
اقرئي في اعلاها : ساحة سان فرانسوا
شارع هل هو مورو ؟ عزيزتي فرلين .

- ٣٩ -

فيلا الفنون قرب جادة
كليشي ، يرسم السيد رينوار
وامام كتف عار
يحطم شيئا آخر غير اللون الاسود .

- ٤٠ -

للسيدة اوجين مانيه ( برث موريزو )

إحمل هذا الكتاب عندما يولد
فوق « الغابة » الفجر القرمزي ،
الى عند مدام اوجين مانيه
في الشارع البعيد ، شارع فيلجوست اربعين .

١٨٨٧

« مـروحـة »

السيدة مالارميه

مع شيء ليست لغته
سوى خفقة في السماء
سينطلق الشعر المقبل
من المسكن العزيز جدا .

ايها الجناح المنخفض للكلمات
تلك المروحة ، اذا كانت هي
نفسها التي من ورائك
كمرآة ما قد لمعت .

صامتة ( حيث سينزل
ملاحقا في كل ذرة منه
قليل من الرماد الذي لا يُرى
والذي يجعلني وحده حزينا )

هكذا دائما تظهر
بين يديك ، بلاكسل

١٨٩١

## هدايا اخرى للسنة الجديدة .

- ٤ -

كاس ماء

الى السيدة ميري لوران

شفتك على البلور
ترسم جرعة بعد جرعة
الذكرى الارجوانية والحية
للوردة الاقل ذبولا .

١٨٩٥

### « السائقة القديمة »

للسيدة نفسها

ان قلبي الشائخ جدا لا يخفي
هنا الامل في ان تجمعي
بنزوة هذا الخف او ذاك
تحت قدميك ، الجمرة المتناثرة .

١٨٩٨

## « قبر شارل بودلير »

المعبد المدفون ينفث من فم
البالوعة القبرية التي يسيل منها الوحل والاحجار الكريمة
بشكل كريه صنما ما : يدعى انوبيس
خطمه كله ملتهب مثل النباح المفترس .

او ان الغاز الحديث الذي يلوي الفتيلة المبهمة
التي تمسح كما هو معروف ، الاثام القائمة
يضيء حائرا ، العانة الخالدة
التي تغيب بوبرها تبعاً لتحرك الفانوس .

اية اوراق يابسة في المدن التي لا مساء لها
نذرية ، يمكن ان تبارك مثلها وتعود
فتستقر فوق رخام بودلير بدون فائدة

على الوشاح الذي يزنرها وهي غائبة مرتعدة
ظلها كأنه سم مسيطر .
نتنشقه دائما ولو هلكنا .

١٨٩٣

## « اما بشأن الكتاب »

تستسلم المجموعة الموسيقية الكامنة عن طريق القراءة للفكر الذي يستعيد بنغم اقل : المعنى : ولن تنقصنا اية وسيلة فكرية لاثارة السمفونية غير أن تلك الوسيلة تصبح نادرة ، وهذا كل شيء - بسبب الفكر ليس في الشعر الموسيقي على اروع ما يكون القريب من الفكر ، اي نقص .

لماذا - ان دفقا من العظمة ، او الفكر ، او التأثر ، قويا بعبارة متتابعة ، وبخط كبير ، وبسطر واحد في الصفحة في مكان مرتب . الا يستوقف القارىء لاهثا ، لدى الكتاب بكامله ، مع اثارة لطاقة الارتياح فيه :الاطار،الدقائق ، المجموعات حسب أهميتها : التفسيرية أو المشتقة تعتبر شبه زخارف .

. ١٨٨٥

# « سر الحروف »

## « مقطوعات »

مميزات خالصة ستكون هذه المرة تحت رحمة المهرجين من الدرجة الدنيا .

على كل كتابة ، عدا ما تحتوي من كنوز ، ان تقدم مع الكلمات معنى مختلفا بالنسبة الى الذين يستعملونها بعد كل شيء لغرض آخر غير اللغة . انهم يتوصلون الى تحويل الفراغ عن مجراه مزهوين بأن شيئا لا يتناوله لدى النظرة الاولى .

تحية ، صحيح ، من هنا وهناك . .

واذا رغم كل شيء ، لم يعكر لست ادري اي بريق عميق لا ينفصم عن السطح الواقع تحت النظر مما يسترعي الانتباه ـ فان الخبثاء من بين الجمهور المطالب بالكف عن ذلك ، يزعمون بجدية بان المعنى حقا غير واضح .

ولشد ما يتعرض من توجه اليه تلك الضربة الى السخرية الشديدة اذ يغرقونه في سخرية كبيرة ، وضحلة ـ هكذا دائما ـ ولكن ربما ليس بالمقدار نفسه الذي ينطلق فيه التيار اليوم كمجموعة وبتطرف .

يجب ان يكون هناك شيء سري في اعماق كل شيء ، وانا اؤمن عن وعي بوجود شيء من الصعوبات ذات المعنى المغلق والمستتر في داخل الشأن العام ، لانه ما ان تجابه تلك المجموعة اي اثر ولو كان حقيقة

موجودة مثلا على ورقة وفي كتابةما ـ وليست موجودة بحد ذاتها ـ حتى تتحرك كالاعصار الغيور لتنسب الغموض الى اي كان بشكل غزير وجلي .

وسذاجتها تجاه الكثيرين ممن يخففون عنها ، كأنهم يقومون بعملية رابحة تظهر باقصى جلاء : وعميل الظل ، الذي يدلون عليه لا يقول اية كلمة مع ذلك الا بهزة هي الاحجية بذاتها لا تقطع بشيء محركا ثوبه كالمروحة كانه يقول : لا افهم كما يعلن البريء معاقبا نفسه .

ـ . . . . . . . . .

ـ اعرف انهم يريدون حصر الاسرار في الموسيقى ، بينما الكتابة تزعم ذلك .

النغمات السامية الصادرة عن الآلات الموسيقية وهي نتيجة التتابعات الانتقالية ، ترتفع واضحة اكثر بوجود مجموعة الانوار التي لم يتمكن اي تفكير من ادراكها : يتساءلون باية عبارات من اللغة ، اذا لم يكن لغة الفكر، ونحن نصغي، يمكن ترجمتها، بسبب تلك الميزةالتي لاتضاهى، ان انسجاما مباشرا في العلاقة مع ما لست ادري من الشعور تفجره كلمة متداخلة .

الكتابة وهي الموسيقى الصامتة للتجريد ، تستعيد حقوقها تجاه سقوط الالحان العارية ، وكلتاهما الموسيقى والكتابة تستدعيان فصلا مسبقا بينهما هو الكلام المحكي ، بالتأكيد خوفا من الوقوع في الثرثرة ، ونجد

المغامرة نفسها المتناقضة : فحيث تسقط الواحدة ، تنطلق الاخرى جارة معها قماشاتها الاصلية .

كل شيء ما عدا ذلك ، تافه لكي اتماسك نفسي . وقد انطلقت مفعما بالنيات ، بما ان المطلوب اسلوب ، محايد كما يخيل البعض ـ لا يغرق التعبير عنه عند الغطس ولا يرشح بالاوحال التابعة ، مغلق امام المنفذ الذي هو القانون .

اي محور اعني في تلك التناقضات تتمحور عليه طاقة الفهم ؟ يلزم ضمان .
التركيب اللغوي .
ليس فقط بالتركيبات الفورية التي تحتويها الاحاديث السهلة حيث التصنع يأخذ مداه الواسع للاقناع ، يرتدي الحديث بالفرنسية اناقة تظهر في عدم التكلف ، والماضي يشهد على تلك الميزة التي كانت في بادىء الامر هبة عرق مستحبة جدا . غير ان ادبنا يتجاوز . . الاسلوب او المراسلة او المذكرات ، والمسالك الصعبة كخفقات الاجنحة ستنضب ايضا : ومن يجتزها يبن لنفسه هيكلية خاصة صافية ، تتضمن العواصف الاولى التي يطلقها المنطق ، والحديث الآخذ شكل جملة يبعدها الاستخدام المتعدد للحوادث الطارئة ، يتشكل ويرتفع في شيء من التوازن العالي ذي ذبذبات ناتجة عن بعثرة التركيب العادي للكلمات .

واذا شاء احد وقد اثارته الحماسة المفاجئة ان يتهم ، فاللغة هي موضوع الاتهام واليك التفاصيل :

ـ الكلمات بحد ذاتها تتألق بوجه يقر الجميع بانه اندر شيء في الوجود او يتناسب مع الفكر مركز الرقاص المتأرجح : الذي يدركها مستقلة عن التتابع العادي ، منعكسة كما على جدران المغارة ، طالما استمر تحركها او مبدؤها ، باعتبار كونها لا تقال في الخطب . ملبية بسرعة ، لتبادل نيران عن بعد او ظاهر بشكل تعابير ذات معان متعددة كاطار ، قبل ان تنطفىء .

اما النقاش ـ الذي تحوله البداهة المتوسطة الضرورية الى تفصيل فيبقى من ميدان النحويين . حتى ان المطلع يخدع نفسه في كل مناسبة ، رغم ان الخلاف مع الواقع المضطرب لا يسجل ميلا عاما لمصلحته اذا رأى ان هناك من يشعر بالحاجة الماسة الى تمييزه عن المخبرين : فهو يرفض تهمة الغموض ، ولماذا لا ، في الشأن العام واشياء اخرى من مثل عدم التناسق والتكرار والسرقة الادبية ، دون ان يلجأ الى لوم خاص او واق ـ او واحدة من مثل السطحية ، عير ان هذه الاحيرة خاصة بالاشحاص الذين ، رغبة منهم في تجريد الجمهور من الفهم ، يكونون اول من يظهر الصعوبة كحقيقة واقعة .

اني افضل امام التهجم ان اثبت بادلة المهاجمين انفسهم ، ان المعاصرين لا يعرفون كيف يقرؤون الا في الصحف حيث تتوافر ميزة عدم التشويش على مسرى الاهتمامات

القراءة

تلك العادة ـ

التي تقوم على الاستناد حسب الصفحة ، الى الفراغ الابيض الذي تفتتح به السهولة بحد ذاتها ، وتناسي حتى العنوان المعبر بشكل واضح : وعندما تبدو الصدفة المنهزمة كلمة كلمة على خط واحد في اصغر فقرة مبعثرة ، يعود الفراغ الابيض الذي كان قبلا احتماليا بلا اساس ، الى ان يصبح اكيدا الان ، ليستنتج من هذا ان لا شيء وراء ذلك ، ولاثبات اصالة الصمت .

عذرية تبدو في وحدتها امام شفافية النظرة الكاملة ، كأنها منقسمة الى مقاطعها الطاهرة التي تشكل الواحدة والاخرى دلائل على الاحتفال بعرس الفكر .

النغم او الغناء وراء القطعة الادبية اللذان يقودان الوحي هنا وهناك ، يعطيانها موضوعها الافضل وجمالها غير المرئيين .

١٨٩٦

## « السفر »

ليكن هذا السلام ، رسول<br>
الزمن ، للاهتمام الوحيد بالسفر<br>
الى وراء هند عظيمة ومضطربة ،<br>
الرأس تجاوزته مؤخرة السفينة<br>
كما لو انها على دوقل منخفض<br>
غاطسة مع المركب

وعصفور يبوح جديد
يزغرد دائما بالافراح .

كان يصرخ برتابة
والدفة لا تتحول ،
عن منجم لا فائدة منه ،
والليل ، واليأس والاحجار الكريمة .

بغنائه المنعكس حتى
ابتسامة فاسكو الشاحبة :

١٨٩٨

## « ترتيلة القديس يوحنا »

الشمس التي اثارها
توقفها غير الطبيعي
عادت حالا الى الانخفاض .
وهي تتأجج .

اشعر كأن في فقراتي جميعها
تنتشر ظلمات
وكلها في قشعريرة
تتحد .

ورأسي المرتفع
كالمراقب الوحيد
في التحليقات المنتظرة
لذلك المنجل .

وكالانفصال صريح
يفضل ان يبعد او يبث
الخلافات القديمة
مع الجسد .

انه ثمل من الصيام
ويتشبث بان يتبع
بقفزة مضطربة
نظرته الصافية

هناك في الاعلى حيث البرودة
الابدية تعاني
من ان تتجاوزيها
كلك ايتها الكتل الجليدية

ولكن حسب العماد ،
ومستضيئا بالمبدأ
نفسه الذي اختارني
ينحني بتحية .

## « عرس هيرود باد »

### مقدمــة

اذا . . . .
والاحترام المصطنع كما للهالة المشعة
هناك ، بدائرتها المتعاظمة
بغياب القديس ذي اللسان المتصلب
ولهيبها الـ . . . . . والفارغ

الا اذا كانت ربما ناتجة عن امتزاج
الخيالات الوهمية المجمدة ـ بصدمة غير موفقة
والتي يؤدي هروبها الى تلف
الابريق المحدب ، والشمعدان اللولبي
للأبد دون ان تهب اي ذكرى للمساء .
وعلى القطعة الموروثة من الخزانة
المصنوعة من معدن ثقيل كثير الاستعمال حيث عدم الوضوح
بقلق شديد وعنفوان غريب ،
نجهل اي قناع قاس ومفترس
ينار بشكل منتصر وحاسم واذا
كان الخيال التافه لوعاء ثمين
اطفىء الآن بشكل سيّىء . هو نفسه

تحت نيرانه الجشعة ، لا يمكن ان يحتوي
على اللذة المنتظرة من المائدة العرسية
المقامة لاجل ملكتنا الطفلة والضيف .

حتى يستمر

كشيء عزيز جدا ، وجميل وغزير
حتى عندما الجوع الشديد المتحول الى غيبوبة
يمزجهما فما الى فم ، ثم يمرغهما ،
الغذاء الاعلى الذي يذيقه احدهما للاخر .
عندئذ قل لي ايها المقل المقبل للكلام ، لماذا
تمكث هنا وتخلد هادئة
بقليل من التفكير ، وهي بفلكها الثمين
وبعناد لكي تصبح كاملة ، تمتص
حتى الافق الذي يموت في بريق اخير
ذلك الفراغ القذر والصامت لقصعة .

١٨٩٨

## « ملاحظات تتضمن شروحات لبعض القطع »

### القديسة

وجهت هذه القصيدة في كانون الاول سنة ١٨٦٥ الى السيدة برونه Brunet بمناسبة عيدها الموافق عيد القديسة سيسيليا ( وهي كما هو

معروف شفيعة الموسيقيين ) وكان برونه الشاعر الريفي حرفيا يعمل في الزجاج . المقطعان الاولان يدوران حول موضوع : « في النافذة : « القديسة » والمقطعان الاخران يدوران حول « ذلك الزجاج العائد لخزانة الهيكل » ويجب اعتبارهما جوابا للمقاطع التي تفتتح القصيدة : « في النافذة . . . » وهكذا نجد تكرارا ، ومطابقة ، وتنوعا . فالنافذة تصبح خزانة فوق مائدة الهيكل ، وكذلك الماضي والخلود ، والموسيقى والسكون ، كما تجد تكرارا للنافذة في موهبة الشعر والجناح ( طيران المساء ) الذي يؤلف القانون وكان صدر في السمفونية الادبية .

الفتحة القديمة

الابيات من ٢٦ الى ٣٠ : واحدة منها . . . . تبدو . . . . اريجا

البيت ٢٧ : عندما يقول ثوبي ، تتمثل المربية في احدى العرافات المرسومات على الاقمشة

البيت ٢٩ : الفكرة تنطلق من المربية : « كما لو اني كنت راحلة مرتدية العصافير والاطباق » .

البيت ٣٢ : اريج الذهب البارد يبدو انه يمثل المربية ( راجع عرس هيرود ياد ـ المشهد الوسيط ) . انها تحمل العطر الاخر : عطر الزهور .

البيت ٤٠ : « هل انه حلمي :؟ » كما لو ان المربية كانت ربما شخصاً مرسوما على السجاد ، وصوتها ممكن ان يكون صوت التي ترتل صلاة المحتضرين .

البيت ٦٠ : الكتان ليس كذلك ، بدون فائدة .

الابيات ٦٤ ـ ٦٦ : قصر نزهاتها على الصباح والمساء .

البيت ٧١ : الهلال الحديدي يتقدم دائما ساعة جديدة بينما هيروداياد لا تزال تطوف تائهة « دون ان يرافقها اي ملاك » .

نخب جنائزي

البيت الاول : انت « تعني تيوفيل غوتيه » .

الابيات من ٢ ـ ٥ : لا نعتقد باني بسلام يكون سلام العته وباراقة الخمر اقدم كأسي الى الرجاء ( في ان ارى شبحك يظهر ) في آخر المشى . الكأس تحمل صورة مخلوق عجيب يمثل القديس يوحنا .

من ٩ ـ ١٠ : والذي عين لكي ينشد غياب الشاعر لا يجهل . . . .

من ١٢ ـ ١٥ : عظمة المهنة المتممة حتى ساعة الموت المتسترك
والحقير تبدو انها تعود لتلتفت نحو الشمس
من خلال زجاج القبر حيث ينعكس الغروب بابهة .

من ١٦ ـ ١٧ : العظمة المزيفة للرجال ( المؤمنين ) تخاف من ان تؤكد نفسها قوية كاملة ووحيدة ( كالشمس الصامتة التي تموت ) .

٢٠ ـ ٢١ : كرهت ان اذرف دمعة شبيهة بدموع ( شعارات المآتم ) المنتشرة على الستائر الجنائزية ( الجدران التافهة ) .

٢٣ ـ ٢٥ : المتكبر ( كبرياء زائفة ) الجشع والابكم ( الليل والهدوء في البيت الاخير من هذه القصيدة ) .

٢٥ : البطل العذري للانتظار المتأخر ( التمثال ، الشبح الذي يؤمن به الجمهور ) .

٢٦ ـ ٢٩ : العدم الذي يحفر حول هذا التمثال لانه لم يستطع ان يتحدث عن الارض عندما كان حيا .

٣٠ : هذا الحلم : يعني العدم .

٣٦ ـ ٣٧ : السيد قد هدأ للايمان القلق الذي يحلم بالجنة ولم يبق منه الا قشعريرة في صوته عندما يستعرض الافكار باسمائها .

٣٩ : مهتم برغبتك ( في ان يعيش شيء ما ) .

٣٩ ـ ٤٧ : اني ارى الكلمات التي نطق بها الشاعر الغائب بالامس بينما هو يقوم بواجبه نحو الارض ، والتي تبقى متحركة في الهواء كالازهار .

٤٨ ـ ٥٠ :على الشاعر تقع مهمة منع جنة عدنه عن حلم المؤمنين

٥٢ : القديم : تغني قديم كما هو بالنسبة الى غوتيه .

اي حرير . . .

في قصر الامل ( ١٨٦٣ ) يشبه شعر ماري بالعلم وكذلك الامر في القطعة الصادرة سنة ١٨٦٨ .

من الشرق الضارب في غابر الايام
لم ترد قطعة قماش
تشبه الشعر العاري
الذي تسدلينه بعيدا عن الجواهر .

وقد حولت القصيدة الى «ميري» ، ولكن شعور مختلف . فالاعلام ليست ربما غير الغيوم التي يمزقها الغروب الظاهر في قطع اخرى عن

« ميري » حيث ترمز الى حلم من الفخر مرتبط دون شك بذكرى القصيدة التي اهملت .

**المجد**

المعنى العام : في الخريف ، وفي محطة فونتينيبلو نزل الشاعر من القطار ليقوم بنزهة في الغابة ، ويخشى ان لا يستمع جماعة من السياح الى النداء الموجه من الموظف . وفكريا يامل ان هذا الموظف سيلوذ بالصمت ، غير انه يجد نفسه وحيدا فوق رصيف المحطة على مدخل الغابة العظيمة بينما القطار قد رحل .

التركيب : الفقرة ٢ : مائة ملصق هربت من ناظريَّ المسحوبين على الخط الحديدي قبل ان يتماسكا قرب الغابة ( الجملة تختصر احاسيس الشاعر ) .

الفقرة ٣ : صرخة شوهت ذلك الاسم ( المعروف . . . ) بطريقة غير متناسقة الى درجة اني شعرت . . .
لا تبدد الحلم الكامن في خيالي ـ لا تجعل بديهيا واقعيا ما يحزنني مسبقا (السياح الذين يتقيؤهم اصطفاق الابواب ) يجب تقريب هذه الجملة من الرباعية الاولى لقبر بودلير : نباح ، النضوج ، تقيّؤ .
نهاية الفقرة ٣ : لا اطلب الا هدوءا قصيراً اي الوقت الكافي للانفراد . . . .
الفقرة ٥ : ومع ذلك نفذ طلبي ويستدل على ذلك من الرصيف الفارغ للمحطة ، لاني لا استطيع حتى الان التخيل انه من مليون انسان

مجتمعين في هذه العاصمة . . . . لا يوجد هارب واحد يشعر بشعوري .

الفقرة ٧ : والذراعان مرفوعتان ( كرجل يستريب او يحمل غنيمته ) ولكن دون ان انطلق حالا من الغصون المائلة على واحدة ( البطل ) من العجرفات . . . . حتى اكونه ( هذا البطل ، هذا المختلس الملوكي ) .

تريبتيك .

١ . كل مجد

المعنى العام : الابيات من ١ ـ ٤ : هل ان عاقبة كل مجد ظلمة وهجران .

الابيات من ٥ ـ ٨ : اذا عاد الوريث النبيل الى غرفته لما وجد فيها حتى نارا .

الثلاثيات : بريق خزانة يمتد وحده تحت الرخام . ( الابيات ١٢ ـ ١٤ ) : صورة عن الماضي الذي يحاول عبثا ان يرفع شاهد القبر ( الابيات : / ٩ ـ ١١ ) .

البيتان الاول والثاني : كل مجد . . . . يتصاعد منه الدخان . . . . عند المساء .

البيت ٩ : حشرجات الماضي تعود الى الخزانة .

مجمل الانشودة يمكن تقريبها من الفتحة القديمة ( البيت ٢٠ وما يليه ) : واظافرها الصافية ، واناشيد الى ميري ، وعرس هيرود ياد .

٢ ـ منبثق من المؤخرة والقفزة

المعنى العام : في الغرفة الخالية من النور ، رقبة الإناء او الشمعدان تنتهي دون ان تظهر فوقها الوردة ( او البريق ) المرتجاة .

البيت ١ : الرقبة تبدو منبثقة من زخرفة الخطوط .

البيت ٤ : مهملة يعني ان احدا لا يلاحظها .

البيتان ٥و٦ : ابدا لم يوجد مخلوقات : حتى ولا والدتي وعشيقها تقاسما الحلم نفسه .

الابيات ٩ ـ ١١ : الاناء الصافي لكل شراب ما عاد الفراغ الذي لا ينتهي يفضل ان ينازع من ان يوافق .

الابيات ١٢ ـ ١٤ : فم الاناء لا يعطي قبلة الا لليل دون ان يطلق اي شيء ، ( حتى عبيرا ) ينبىء به بالوردة .

« السهرة المرة » هي بدون شك تلك التي يرفض فيها كل ابداع شعري ، الصفاء في الموت يمنع المشاركة . الرقبة التي لا تنتهي تحملنا على تخيل الطفل الفقير الشاحب ، وقطع رقبة القديس يوحنا .

٣ ـ مطرزة تزول . . . .

المعنى : عندما تنفتح الستائر المطرزة لا يرى من خلالها سرير واحد ( في الواقع انها ستائر نافذة ) ، وبياضاتها المزدوجة تتماوج دون ان توحي بالحب والتكفين . غير ان لدى الشاعر عودا ( ماندوزا ) يرقد حزينا ومن بطنه يمكن ان يولد احد ( نحو نافذة ما ، لا في سرير ) .

البيتان ١ و٢ : ان المطرز يفقد واقعيته بتأثير الشعر ( اللعبة

الاسمى ) الـذي يحـول كل شيء الى فجـر ، ويخلـق هكذا الازدواجية ( الشك ) . هنا ستائر النافذة تصبح ستائر السرير . يمكن سرير الطفل الميت .

البيت ٥ : النزاع الابيض للستارين ( يمكن ان يكون نزاع عنصري كل تحول شعري ، محطما في هروبه نحو الفجر « الشاحب » شيئا آخر هو واقعية الحس العام ) .

البيت ٩ : ولكن « واقعية اخرى يمكن ان تحل مكان القديمة .

البيت ١٠ : العود هو بالسر امرأة ميتة .

كما ان القوافي في بعض الابيات تظهر اكثر مما هي العادة ، هروبـا نحو واقعية موسيقية .

مروحة السيدة مالارميه

على الصورة الواقعية ـ السيدة مالارميه امام مرآة تحرك مروحتها ـ يبدو الشاعر عارضا صورته الخاصة . « وكعصفور البوح الجديد » يتم تطاير المروحة عن البيت المقبل ( جناح منخفض جدا للساعي : المخبر بصوت خفيض ) والخفقان نفسه يحفر في الماضي عمقا مرآويا ويطرد منها رمـاد السنين او الكتابات ـ راجع الرباعية الجميلة عن المكتبة :

هنا يرقد الطيران النبيل الانساني
رماد يبسط جناحيه مع تلك الكتب
وكي تنقذه جميعا
يجب ان تأخذ واحدا في يدك .

## قبر بودلير

في الاطار المستعار من خمرة لمامي الخرق
« غالبا ، على الضوء الاحمر لفانوس
« تضرب الريح لهيبه وتضرب زجاجه
« في قلب حي قديم ، يشبه السرداب ( لابيرنت ) الموحل . . . »

يعزل مالارميه شيئين : فم القاذورات ( الرباعية الاولى ) والفانوس ( الرباعية الثانية ) ، فم القاذورات الناضج على الجدار العامودي للرصيف . يشير ايضا الى مدخل قبر ، او ناووس . ويمكن ان يحملنا ايضا على تصور فم نابح لكلبة جحيمية . وضوء الفانوس يضع في ذلك بريقا يؤدي ايضا الى ( حجر كريم ) جعل الماء الموحل للساقية الذي يبدو كأن الفم يقذف به متوهجا . واخيرا فان فكرة الدعارة وصورة عضو المؤخرة هما بالتأكيد حاضران ( راجع سوداء يحركها الشيطان ) كما اننا نجد العبارة الرمزية نفسها عن الجنس الحقير في الطبيعة الميتة للعرس . الابريق المحدب والشمعدان اللولبي .

واذا كان الابريق اللحدي يقابل « الفم اللحدي للقاذورات » فان « الشمعدان اللولبي » يقابل الفانوس الذي يبرم « الفتيلة القذرة » والامر يتناول هنا ايضا فانوسا زيتيا . والنار تشير مرة واحدة الى عضو مذكر والى جديلة الشعر المتحركة ( راجع الشعر ، طيران لهيب ) . وتلك المرأة تعني ايضا العبقرية . والتشابهات بين الرباعية الثانية وترتيلة القديس يوحنا

ظاهـرة جدا الى درجـة ان افـكار الجريمـة والعقـاب ليســت حاضرة . والثلاثيتان تشيران الى تمثال بودلير . وطيف هوطيفالشاعر وفي وقت معا طيف المدينة يأتي فيجلس وهو يرتجف على رخام النصب .

البيت الاول : تنفث : تكشف ، تمثل .

البيت ٥ : الفتيلة : الجسم الذي يمسح تلك الآثام .

الابيات ٩ ـ ١٤ : اية اوراق نذرية يمكن ان تبارك « الرخام » بتقوى مثل تقوى جلوس الطيف على الرخـام ، وتلك تؤلف طيف هـيرودياد نفسه ـ سم اللقب الذي علينا ان نتنشقه دائما رغم اننا نهلك بسببه .

الاهتمام الوحيد بالسفر

نظمت القصيدة للمفكرة التذكارية Album Commemoratif التـي نشرت بمناسبـة الـذكرى الاربعمائـة لرحلـة « فاسكودي غاما » . وهي تتصل بالآثار السابقـة مع قصائـد مثـل بـين الجدران الاربعة ، والنسمة البحـرية ، وهـيرود ياد ، وقصائـد بحـرية من المرحلة الاخيرة ، ومع الى الغيمـة الضاغطـة انـت ، وضربـة الـودع ، وسلام ، ولكن ايضا مع كثير من القصائد الاخرى كالقديسـة وايجيتـو ر والمراوح . وفي صورة البحار يعكس مالارمه واحدا من مواقفه : الهروب الى ما وراء الحياة والفن . . والمنجم الذي لا نفع فيه : « الليل واليأس والحجارة الكريمة » (مكرراً الهند « العظيمـة والمضطربـة » ) يظهـر انهـا تتوافق مع الاثار الغير الكاملة وخاصة هيرود ياد اي مع الميتة التي عيناها جوهرتان مدفونتان « تحت النعاس المدلهم لارضنـا الاولى ، والعصفـور

الثمل المزبد المغني يمثل الخالق المرتبط بذلك الكنز المثير . للقلق : وسلسلة متتالية من الكلمات ( تحليقات ، اجنحة ، بجعة الخ . . . ) تربطها ربطا نهائيا بالبجعات الثلاث ( الانشاء الفرنسي ) . غير ان فاسكو يعارض نفسه كما في القديسة : موسيقية الصمت » تتعارض مع التي تمثل وتغني . ومثل ايجيتور يهرب من الابداع الى مشاركة مباشرة مع الموت .

الابيات من ١ ـ ٤ : ليكن ذلك السلام رسول الزمن ( حيث نعيش ) الى صورتك التي اصبحت خالدة .

الابيات من ٥ ـ ١٤ : مثل عصفور يصرخ ( بوجود المنجم ) يصبح انعكاس صوته الذي يحمله الفضاء : ابتسامة فاسكو .

عرس هيرود ياد

التركيب الشعري : اذا كان من الممكن ان تكون الشمس الغاربة هالة يرتسم عليها الوجه الميت للقديس ـ ( الابيات ١ ـ ٤ ) ـ الا اذا لم تكن ناتجة ( تلك الشمس ) من امتزاج التخيلات القديمة التي يتركها ذلك المسكن اتلفت الاثاث غير تاركة على الخزانة سوى القصعة الذهبية حيث رسم ( طبقا لصورة الشمس ) قناع للعذاب ، امتزاجاً بفعل صدمة ، واذا لم يمكن استخدام القصعة الذهبية لمادية عرس حقيقية ( الابيات ١٥ ـ ٢٤ ) لماذا اذن ذلك التوقف الفائق للطبيعة وفكرة ان الشمس الثمينة بحاجة الى قصعة ذهبية لتكتمل فتذهب وتمنعها مما يظهرها قليلة الادراك ( ٢٥ ـ ٣٠ ) .

البيت الاول : الخضوع المصطنع يفتح جملة معترضة تحاول فيها المربية استكشاف سر الشمس والقصعة القائمتين وجها لوجه . وتنتهي المعترضة في البيت الرابع عشر . حيث « اذا » الجديدة تتم سير الجملة المقطوعة بالخضوع المصطنع .

البيت ١٣ : « يضيء » تعود الى « الشك » التي حل مكانها عدم وضوح « ومن هنا » بشكل منتصر وحاسم » .

البيت ٢٦ : تمكث وتخلد اي الشمس ، المدار الثمين .

ترتيلة القديس يوحنا

يرسم رأس القديس المقطوع هالة مشبهة بالشمس . والفكرة تعود كما اعتقد الى مالارميه رغم ان مائية لغوستاف مورو تعبر عنها. واذا وضعنا فواصل للعبارات فيجب في رأيي ان نضع نقطة بعد المقطع الاول . ( الذي يعرض الموضوع ) ونقطة ( او نقطتين ) بعد المقطع الرابع ، مقسمين بذلك باقي الترتيلة الى قسمين يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع . لان المقطع الاول وحده يتحدث عن الشمس ، ومن بين الستة الباقية ، حيث يتحدث الرأس عن مداره الخاص ، تتناول ثلاثة منها خاصة الواقع المادي للحدث ، وتتناوله الثلاثة الاخرى من الناحية الروحية ، والاقسام الثلاثة تعرض صعودا وسقوطا . والحركة في المقاطع الثلاثة الاخيرة ترتبط من جديد بالحركة في المقطع الاول : مثلا الشمس بعد توقفها غير الطبيعي تعود الى الانخفاض ، ينحني رأسي بتحية ، بعدما حاول ان يتابع نظراته الى الاعلى .

بعض التواريخ :

| | |
|---|---|
| ١٨٤١ | ١٤ حزيران : زواج توما فلورنس جوزف مالارميه ( ٣٢ سنة ) نائب مدير دائرة الاحصاء والممتلكات من اليزابيت فيليسيا ديمولين ( ٢٣ سنة ) . |
| ١٨٤٢ | ١٨ آذار : ولادة اتيان ( ستيفان ) مالارميه في باريس ١٢ شارع لافيريير القطاع الثاني . |
| ١٨٤٤ | ٢٥ آذار : ولادة ماريا اخت ستيفان في باسي . |
| ١٨٤٧ | ٢ تموز : وفاة اليزابيت مالارميه - ديمولين والدة الشاعر . |
| ١٨٤٨ | تشرين : زواج توما مالارمه للمرة الثانية . |
| ١٨٥٢ | ايلول : ستيفان يدخل الى مدرسة داخلية دينية في اوتيي . |
| ١٨٥٦ | ظهور التأملات لفيكتور هوغو . |
| ١٨٥٦ | نيسان : ستيفان دخل كتلميذ داخلي في الصف الرابع بكلية سانس . |
| ١٨٥٧ | ظهور زهور الشر لشارل بودلير . |

| | |
|---|---|
| ١٨٥٧ | ٣١ تموز : وفاة ماريا . |
| ١٨٥٨ - ١٨٦٠ | كتب الشاعر « بين اربعة جدران » . |
| ١٨٦٠ | نسخ ٢٩ قصيدة من زهور الشر . |
| ١٨٦٠ | تشرين الثاني : الحصول على البكالوريا |
| ١٨٦٠ | كانون الاول : التعيين في دائرة الاحصاء ( سانس ) . |
| ١٨٦١ | الصداقة مع دي زيّسار . |
| ١٨٦٢ | الربيع :الرسالة الاولى من ليفيبور، الصداقة مع كازالبس ، وهنري رينيو ، وايتي ياب ، ونينا غابار ، التقاء ماري غارهارد . |
| ١٨٦٢ | تشرين الثاني : الذهاب الى لندن مع ماري غارهارد . |
| ١٨٦٣ | ١٢ نيسان : وفاة والد الشاعر . |
| ١٨٦٣ | ١٠ آب : زواج الشاعر من ماري غارهارد في لندن . |
| ١٨٦٣ | ايلول : شهادة الكفاءة لتعليم اللغة الانكليزية . |

١٨٦٣ تشرين الثاني : التعيين في كلية تورنون .

١٨٦٣ كانون الاول : يقيم الشاعر في ١٩ شارع بوربون في توزنون .

١٨٦٤ تموز : الذهاب الى افينيون حيث دي زيّسار يعمل كاستاذ، ويلتقي الشاعر هناك ثيودور اوبانيل وجان برونه ، وفريدريك ميسترال .

١٨٦٤ ايلول : لقاء فيليه دي ليل آدم عند كاتول مانديس .

١٨٦٤ ١٩ تشرين الثاني : ولادة جنفياف ابنة الشاعر .

١٨٦٥ ايلول : يقدم المقطع الاول من الحيوان الى كوكولين وبانفيل

١٨٦٥ ١٤ كانون الاول : وفاة اندري ديمولين جد الشاعر .

١٨٦٥ ليلة الميلاد : سهرة ادبية على شرفة تقريبا برئاسة لوكونت دي ليل .

١٨٦٦ نيسان : قضى وحده عطلة الفصح عند لوفيبور في كان .

١٨٦٦ ١٢ ايار : البارناس المعاصرة تنشر عشر قصائد لمالارميه .

| | |
|---|---|
| ١٨٦٦ | ١٨آب يستشير الطبيب بيشيه في افينيون<br>تشرين : نقل الى كلية بزانسون |
| ١٨٦٧ | تشرين : يسمى استاذا في كلية افينيون ويسكن في ٨ ساحة باب ماثيرون . |
| ١٨٦٨ | آب : اسرة مالارميه تقضي العطلة في باندول . |
| ١٨٦٩ | ايار : وفاة السيدة ديمولين جدة الشاعر . |
| ١٨٦٩ | آب : اسرة مالارميه في عطلتها في الليك . |
| ١٨٧٠ | كانون الثاني : يحصل على اجازة طويلة ويعطي دروسا خصوصية بالانكليزية في افينيون . |
| ١٨٧٠ | آب : مالارميه يقرأ ايجيتور امام فيليه دي ليل آدم ، وكاتول مانديس ، وجوديت غوتيه ، وفردريك ميسترال . |
| ١٨٧١ | ١٩/ ١ : وفاة هنري رينيو في بوزنفال . |
| ١٨٧١ | نيسان : البحث عن وظيفة في مكتبة اولدي هاشيت . |
| ١٨٧١ | ١٦/ ٧ : ولادة اناتول ابن الشاعر في سانس . |
| ١٨٧١ | آب : رحلة الى لندن بحثا عن عمل ، والتقاؤه بجون باين . |

١٨٧١ ٢٥/ ١٠ : مكلف بالدروس باللغة الانكليزية في كلية فونتان ( كوندورسه ) .

١٨٧١ نهاية تشرين الثاني : اسرة مالارميه تستقر في ٢٩ شارع موسكو ، باريس .

١٨٧١ كانون الاول : نهاية الصداقة مع لوفيبور .

١٨٧٢ ١/ ٦ : اللقاء بريمبو في مأدبة غداء .

١٨٧٢ ٢٣/ ١٠ : وفاة تيوفيل غوتيه .

١٨٧٣ نيسان : التقاء ادوار ماتيه .

١٨٧٣ آب : الاقامة في دوارتينيز وكتابة النخب الجنائزي مهدى لتيوفيل غوتيه .

١٨٧٤ يلتقي زولا ، وكلاديل ، ويقدم بعد ظهر حيوان الى لومير الذي رفضها . يكتشف فالفين .

١٨٧٤ ايلول : يباشر كتابة الزي الاخير .

١٨٧٥ كانون الثاني : يكف عن كتابة الزي الاخير ويقيم في ٨٧ شارع روما .

١٨٧٥ ايار : نشر اصل الترجمة الفرنسية لغراب ادغار بو مع رسوم لمانيه .

| | |
|---|---|
| ١٨٧٥ | آب : يلتقي في لندن باشوغنسي الـذي يساعـده في الاتينيوم |
| ١٨٧٦ | مانيه يرسم صورة مالارميه صدور بعـد ظهر حيوان بطبقة فخمة . |
| ١٨٧٦ | اعادة طبع فانيك دي بيكفور مع مقدمة لمالارميه . |
| ١٨٧٦ | كانـون الاول : ظهـر قبــر ادغــار بو في المجلـد التذكاري في بلتيمور . |
| ١٨٧٧ | ظهور الكلمات الانكليزية وهو بحث في علم اللغة للصفوف المدرسية وسائر الناس . |
| ١٨٧٩ | ٦/ ١٠ : وفاة اناتول ابن الشاعر . |
| ١٨٨٠ | ظهور الالهة القدامى وهـو كتـاب ما وراء الطبيعـي للكليات والمدارس الداخلية والمدارس العادية . |
| ١٨٨٣ | ٣٠ نيسان : وفاة مانيه . |
| ١٨٨٣ | تشرين الثانــي ـ كانــون الاول : فرلــين ينشر في لوتيس : الشعراء المنبوذين : ستيفان مالارميه . |
| ١٨٨٤ | بدء العلاقة الحميمة مع ميري لوران |
| ١٨٨٤ | شباط : ديبوسي يضع موسيقى الظهور . |

١٨٨٤ — ايلـــول : هويســـمنس ينشر ( عـــكس المعنى ) Arebours

١٨٨٤ — تشرين اول : تسمية الشاعر استاذا في كلية جانسون دي سايي .

١٨٨٥ — تشرين اول : استاذ في كلية رولين .

١٨٨٥ — تشرين الثاني : يوجه الى فيرلين كتابه المتضمن سيرته الذاتية .

١٨٨٧ — نشر اشعارا في المجلة المستقلة .

١٨٨٨ — ترجم قصائد ادغاربو . والساعة العاشرة لويستلر .

١٨٨٩ — ١٩/٨ : وفـــاة فيليه دي ليل آدم . والعـــودة الى الصداقة البريئة مع ميري .

١٨٩٠ — كانون الثاني ـ شباط : محاضرة عن فيليه دي ليل آدم في بروكســل وانفرس وكانــد ، ولييج وبـــروج ، وباريس عند برت مُوريزو .

١٨٩١ — نشر الصفحات مع رسم لرينوار .

١٨٩٢ — تموز : بدأ كلود ديبوسي موسيقى لبعد ظهر حيوان .

١٥ شباط : حفلة « لابلوم » بدأ تأثير مالارميه يتوطد في الادب الناشيء .

ظهور : شعر ونثر مع رسم بريشة ويستلر .

كانون الثاني : قبول احالته على التقاعد .

١و٢ آذار : محاضرة في اوكسفورد وكامبريدج عن الموسيقى والآداب .

١٢/٢٢ : العزف الاول الموسيقي ما بعد ظهر حيوان .

١/٩ : وفاة بول فرلين .

١/٢٧ : انتخب مالارميه اميرا للشعراء .

٢/٢ : حفلة على شرف ستيفان مالارميه . ظهور : الهذيان .

٧/١٤ : قرأ مالارميه : ضربة الودع لبول فاليري .

٩/٩ : وفاة الشاعر

# الفهرس



مركز الطباعة الحديثة بيروت ـ لبنان تلفون : ٢١١٢٠٨



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص ب ١١/٥٤٦٠ بيروت